German Hafner

GESCHICHTE DER GRIECHISCHEN KUNST



ATLANTIS VERLAG

Professor German Hafner, der an der Universität Mainz wirkt, unternimmt mit diesem großangelegten Werk eine neue Bestandesaufnahme der griechischen Kunst. Das Hauptgewicht der Darstellung liegt auf der GESCHICHTE: Es handelt sich also nicht um eine jener Bildfolgen, in denen das Illustrative vorherrscht; es geht dem Verfasser vielmehr um die zusammenhängende Darstellung der griechischen Kunst von ihren Anfängen zur archaischen Kunst, zur Klassik des 5. Jahrhunderts, zum Kapitel «Eros und Pothos» im 4. Jahrhundert und zum Hellenismus des Alexanderreiches, um schließlich die ihrem Wesen nach griechisch bleibende Kunst durch die Zeit des römischen Imperiums bis an die Schwelle von Byzanz zu verfolgen. Der Denkmälerbestand wird neu gesichtet, Ergebnisse der neueren und neuesten internationalen Forschung ergeben Korrekturen mancher Details im bisherigen Geschichtsbild, die Dokumente vom Münzbild bis zur Großplastik, von der literarischen Überlieferung bis zu Kopisten und Nachahmern aller Art werden herangezogen, um eine Epoche oder die Gestalt eines überragenden Künstlers deutlicher als bisher zu sehen, frühere Anschauungen zu korrigieren, ja auch einiges, was als verbürgt galt, in Frage zu stellen. Die Abbildung ist hier nicht bloße «Illustration», sondern mit dem Text inhaltlich und graphisch so koordiniert, daß der Leser den Ausführungen des Verfassers wie in einem Lichtbildvortrag zu folgen vermag.

EWIGES GRIECHENLAND

Ein Schau- und Lesebuch von Martin Hürlimann
196 Seiten mit 88 einfarbigen Abbildungen
und 6 Farbtafeln

«Wie wesentlich die Auswahl in ihrer strengen Beschränkung wirkt, zeigt die wiederholte Erfahrung, daß der Betrachter, wenn er darin blättert, nicht ein Vermissen spürt, sondern eine immer wiederkehrende Begeisterung wie aus jeder unmittelbaren Begegnung mit Griechenland.» *Neue Zürcher Zeitung*

WOLFGANG BRAUNFELS:
MEISTERWERKE
EUROPÄISCHER PLASTIK

von der Antike bis zur Gegenwart
248 Seiten mit 167 einfarbigen Abbildungen
und 10 Farbtafeln

«Was in diesem schönen Bande sichtbar wird, ist in dieser Aneinanderreihung überwältigend und tröstlich zugleich. Dokumentiert er doch, ‚wie reich an geistigen, seelischen und künstlerischen Möglichkeiten' unser europäischer Kontinent einst war und noch immer ist.» *Telegraf, Berlin*

MASSIMO PALLOTTINO:
ETRUSKISCHE KUNST

Aufnahmen von Martin Hürlimann
und Walter Dräyer
162 Seiten mit 123 einfarbigen Abbildungen
und 3 Farbtafeln

«Über das Historische hinaus hat es Massimo Pallottino in seinem prachtvoll ausgestatteten Band verstanden, das Wesen der tyrrhenischen Kunst, die Wucht ihrer archaischen Abstraktion, ihren Expressionismus und ihren geistreichen Naturalismus in allem Beziehungsreichtum zur Kunst unserer eigenen Zeit darzustellen.» *Weltpresse, Wien*

HAFNER · GESCHICHTE DER GRIECHISCHEN KUNST

ATLANTIS

GESCHICHTE DER GRIECHISCHEN KUNST

HAFNER · GESCHICHTE DER GRIECHISCHEN KUNST

GERMAN HAFNER · GESCHICHTE DER GRIECHISCHEN KUNST

German Hafner

GESCHICHTE DER GRIECHISCHEN KUNST

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

GRAPHISCHE GESTALTUNG: KURT HAURI

KLISCHEES: WALTER NIEVERGELT ZÜRICH
SATZ UND DRUCK: BUCHDRUCKEREI BERICHTHAUS ZÜRICH
EINBAND: G. WOLFENSBERGER AG ZÜRICH
PRINTED IN SWITZERLAND

Uxori Carissimae Erdmuthe

INHALT

VORWORT

Wer es heute unternimmt, eine Geschichte der Kunst der Griechen zu schreiben, befindet sich in einer ähnlichen Lage wie Kimon von Kleonai, der Maler vom Ende des 6. Jahrhunderts, der eines seiner Gemälde mit diesem Epigramm signierte:

Nicht kunstlos malte dies Kimon;
aber auf jedem Werk ist der Tadel, dem Heros Daidalos selbst nicht entfloh. (Anth. Gr. XVI 84)

Denn auch er sieht den Tadel auf sich zukommen. Man wird dem Verfasser vorhalten, daß er nicht selten den Boden des Beweisbaren verlassen und zur Phantasie seine Zuflucht genommen habe. Man wird kritisieren, daß dieses oder jenes Kunstwerk, ja ganze Gruppen davon nicht ausführlich genug behandelt, nur kurz oder vielleicht gar nicht erwähnt werden. Man wird beanstanden, daß auf die genaue Datierung der einzelnen Kunstwerke nicht der gebührende Wert gelegt, daß auch die stilistische Analyse zu kurz gekommen sei. Vor allem aber geht der Verfasser das Risiko ein, getadelt zu werden, wenn er manche durch Tradition liebgewonnene Anschauung aufgibt und einen neuen Standpunkt bezieht.

Dieser Vielzahl der möglichen Beanstandungen kann er nicht das Selbstbewußtsein jenes Kimon entgegensetzen, der sich mit Daidalos tröstet, dem großen Künstlerheros der Vergangenheit, dem es einst ebenso ergangen war. Er wird auch den Tadel nur zum Teil für unberechtigt halten.

So glaubte er ihn verdient zu haben, wenn er etwa – um bei dem letzten Punkte zu bleiben – nur oft genug Gesagtes noch einmal wiederholt und wenn er Ansichten und Meinungen nur deswegen für richtig gehalten hätte, weil sie schon so lange im Umlauf und Gebrauch sind. Allerdings würde er den Tadel auch für verdient halten, wenn die Ablehnung solcher Ansichten leichtsinnig und unbegründet, ja ohne den schuldigen Respekt vor diesen und den Gelehrten, die sie aussprachen, geschehen wäre. Der Verfasser kann aber im Einzelnen im Rahmen einer Gesamtdarstellung weder sich mit anderen Meinungen polemisch auseinandersetzen noch alle seine Argumente vorbringen. Er muß hoffen, daß der Leser keinen anderen

Eindruck gewinnt. Er bekennt, daß er an manchen Punkten skeptischer ist als allgemein üblich, vor allem, was die Datierung betrifft. Denn von kaum einem Künstler ist ein festes Datum aus seinem Leben bekannt, kaum eines der Meisterwerke ist sicher datiert, und auf weite Strecken fehlen überhaupt jegliche Datierungsanhalte. Wo vorhanden, sind diese oft widersprüchlich oder lassen verschiedene Auslegung zu. Die wenigen wirklichen chronologischen Fixpunkte betreffen zudem meist Vasen, Reliefs oder Münzen, jedenfalls Werke bescheidenerer Art, und können nur mit größter Reserve für die Datierung anderer Kunstwerke verwendet werden. Es gilt auch zu bedenken, daß Gleichartiges nicht immer gleichzeitig ist, wie Unterschiede kein sicheres Zeichen für eine zeitliche Differenz sind. Die Verschiedenheit der Künstlernaturen, die Unterschiede der Qualität und der zu erfüllenden Aufgaben sind bedeutende Faktoren, die neben dem Problem der Generationen zu berücksichtigen sind. Wäre eine genaue zeitliche Festlegung möglich, so würde sie zwar nützlich, aber keineswegs das Endziel der Bemühungen sein, weil sie kaum etwas über die künstlerische Bedeutung des Werkes aussagen könnte. Es wäre wenig damit gedient, wenn alle Kunstwerke wie Perlen auf eine chronologische Schnur gereiht würden, weil damit weder für das Verständnis des einzelnen Werkes viel getan wäre noch für einen tieferen Einblick in die Geschichte der Kunst. Es sei denn, man habe das Bild vor sich von «einer gemeinsamen großen Straße, die alle (Künstler) vereint ziehen wie eine geschlossene Schar» (Curtius, Antike Kunst I 14), ein Bild, von dem der Verfasser gestehen muß, daß es ihm beängstigend erscheint.

So hat er sich auch seine Darstellung nicht von der Auswahl des zufällig Erhaltenen diktieren lassen. Es fällt nicht leicht, die Vasenbilder, Grab- und Weihreliefs, die Statuetten aus Ton und Bronze, die architektonische gebundene Plastik, Werke aus Gold, Silber und edlen Steinen, deren Schönheit uns so bestrickt, wieder als das zu sehen, was sie zur Zeit ihrer Entstehung waren. Wenn kein falsches Bild entstehen soll, müssen diese Werke zurücktreten gegenüber denen der großen Kunst, die im hellen Licht standen. Zu ihnen muß der Weg gesucht werden, auch wenn er ungleich dornenvoller ist als die Betrachtung eines erhaltenen, originalen Werkes des bescheideneren Kunstschaffens.

Bei dem trümmerhaften Zustand der griechischen Kunst und angesichts der furchtbaren Lücken ist es überhaupt ein Wagnis, ein Bild zu zeichnen von dem, was die

Kunst der Griechen einst war. Um wenigstens die Spuren zu sehen, welche die Kunstwerke zurückließen, müssen Kopien, Umbildungen, Reflexe in der Kleinkunst bis hin zu kümmerlichen Abbildungen auf Münzen, müssen die Beschreibungen durch antike Autoren, kürzere Erwähnungen von meist nicht einmal kundiger Seite als Hilfsmittel verwendet werden. Diese Grundlagen sind oft von zweifelhaftem Wert, Skepsis ist da am Platze, aber es geht andererseits auch nicht ohne Phantasie. Hier liegt es auf der Hand, daß der Mut zum Fehler eine notwendige Voraussetzung ist; hier muß an die verständnisvolle Nachsicht des Lesers appelliert werden, wenn er dem Verfasser nicht mehr folgen zu können glaubt.

Der Leser möge auch bedenken, daß es notwendig ist, bei einem neuen Bild die Konturen und Trennungslinien stärker und härter zu zeichnen, als sie wirklich sein mögen, und daß zugunsten einer klaren Darlegung die vorhandenen Übergänge und Überschneidungen weniger hervorgehoben werden können. Andererseits hat sich der Verfasser bemüht, bei Zeitabschnitten, in denen bisher mehr das Unterscheidende gesehen wurde, den Blick auf das Gemeinsame zu lenken.

Der Verfasser wäre dankbar, wenn alle die Schwierigkeiten bedacht würden, die sich bei dem Versuch ergeben, die Kunstwerke des Altertums aus ihrer Selbstverständlichkeit herauszunehmen und durch «aufklärende Betrachtung und Untersuchung» – nicht nur der verwendeten Mittel, sondern auch der inhaltlichen Aussage – zu einem besseren Verständnis vorzudringen. Was Goethe an Zahn (10.III. 1832) anläßlich des Alexander-Mosaiks (343) schreibt, gilt auch für die anderen Werke der Kunst, daß wir nämlich nach allen Bemühungen «genöthigt seyn, ... immer wieder zu einfacher reiner Bewunderung zurückzukehren».

Diese wird um so größer, je mehr man sich mit dem Kunstwerk beschäftigt; daher ist auch mit großen Worten nichts getan, wo doch allein ehrfürchtig liebevolle Stille am Platze ist.

Als die antike Kunst zum ersten Mal seit dem Untergang des Römischen Reiches wieder stärker in den Mittelpunkt des Interesses rückte, in der Renaissance also, schien alles, was an antiken Kunstwerken erhalten war und durch Ausgrabungen wiedergewonnen wurde, eine Einheit zu sein und von einer immerwährenden, höchsten Vollkommenheit der alten Kunst zu zeugen.
Diesem Bild von einer goldnen Epoche setzte Winckelmann ein Ende, indem er 1764 in seiner «Geschichte der Kunst des Altertums» darlegte, daß die antike Kunst «so wie eine jede Handlung und Begebenheit fünf Theile, und gleichsam Stufen hat, den Anfang, den Fortgang, den Stand, die Abnahme und das Ende». Das Gerüst, das er damit für eine historische Betrachtung der antiken Kunst gab und das Goethe als höchst willkommen aufnahm, hat die Folgezeit maßgeblich bestimmt. Und immer wieder tauchen auch die schon von Winckelmann gebrauchten Vergleiche auf, die dem Lebenslauf eines Menschen entnommen sind; seine Stationen – Kindheit, Heranwachsen, Jugendalter, Blüte der Mannesjahre und Greisenalter – sollen zur Verdeutlichung bestimmter aufeinanderfolgender Abschnitte dienen. Oder es wird das Bild von dem Samenkorn gebraucht, das in die Erde gesenkt aufgeht, zur Pflanze wird, die Knospen ansetzt, die zu größter Schönheit erblüht, um schließlich zu verwelken und abzusterben. Oder es wird die Überzeugung zu Grund gelegt, daß am Anfang das Primitive gestanden, aus dem sich alles andere entwickelt habe. Winckelmann spricht es aus: «Die Künste, welche von der Zeichnung abhängen, haben, wie alle Erfindungen, mit dem Nothwendigen angefangen; nach dem suchte man die Schönheit, und zuletzt folgte das Überflüssige.»
Dabei ist leicht einzusehen, daß es sich nur um Vorurteile handeln kann. Denn wo wäre in der Kunst das Samenkorn, das bereits alles enthält und nur günstiger Lebensbedingungen bedarf, um sich zu entfalten? Müßte zudem nicht dieses Samenkorn das Produkt eines vorhergegangenen Pflanzenlebens, müßte das Ziel nicht wiederum die Bildung eines Samenkornes sein? Dieser sich ständig wieder-

holende Naturvorgang kann nicht mit der Geschichte der griechischen Kunst verglichen werden, weil diese eine einmalige Erscheinung ist; es gab weder vor ihr etwas Ähnliches, noch hat sie sich etwa später – in Mittelalter oder Neuzeit – wiederholt. Auch ist sie nicht eine von beliebig vielen «Erfindungen» oder «Handlungen und Begebenheiten».

Bei der Vorstellung, die griechische Kunst müsse «primitiv» angefangen haben, wird die vorgefaßte Meinung durch die gleichsam optische Täuschung unterstützt, der alles weiter entfernt Liegende einfacher erscheint als das näher Befindliche, weil weniger Einzelheiten erkennbar sind. Doch wohin käme man etwa mit dieser Ansicht bei der Betrachtung der griechischen Literatur und Dichtung! Müßte nicht die schlichte Prosa vor der kunstvollen Poesie stehen? Hier verhinderte die Gestalt Homers die spekulative Forderung – es müßte alles ganz einfach und unkünstlerisch begonnen haben, und die Blüte würde erst allmählich erreicht –, gehören doch seine Epen immer zu den klassischen Werken schlechthin.

Das Konstruierte einer solchen Vorstellung zeigt sich ganz kraß und mit verblüffender Konsequenz schon bei Winckelmann selbst, dort, wo er von den Anfängen der griechischen Kunst spricht: «Die Kunst und die Bildhauerei fingen an mit Thon, hierauf schnitzte man in Holz, hernach in Elfenbein, und endlich machte man sich an Steine und Metall.» Andererseits habe man sich zunächst mit ungeformten rohen Steinklötzen begnügt, denen man erst langsam viereckige Form gegeben habe, auch wohl schlanke säulenartige Gestalt, auf die «mit der Zeit Köpfe gesetzt» wurden. Das ist auch einem fortschrittsgläubigen Denken nicht mehr zuzumuten, und es bedarf kaum der Überlegung, daß sich einem allmählich, schrittweise und nach einem Schema sich vollziehenden Weiterschreiten in der griechischen Geschichte unerwartete Dinge entgegengestellt haben; man denke nur an die Perserkriege, an Alexander und die Weltmacht der Römer.

Ebensowenig könnte einleuchten, welchen Bezug die Stationen des menschlichen Lebens mit der unausweichlichen Folge von Kindheit, Jugend, Mannes- und Greisenalter auf einen Zeitabschnitt haben sollen, der etwa eine Folge von dreißig Menschenaltern umfaßt, das Mehrfache also eines Einzellebens, aber nur einen Bruchteil des menschlichen Lebens überhaupt. Wer möchte wohl auch die Taten griechischer Frühzeit, etwa die Eroberung Griechenlands, die Dichtungen Homers oder die Gründung der Kolonien als die eines Kindes werten, oder Leistungen der

späteren Zeit, wie die Eroberung der Welt durch Alexander d.Gr. oder eine Schöpfung wie den gewaltigen Altar von Pergamon als Zeichen eines kraftlosen Greisenalters?

Trennt man sich also von diesen Bildern, so wird auch jeder Gedanke an eine dem Verlauf der Kunst innewohnende Zwangsläufigkeit aufzugeben sein. Vielmehr muß eine erneute Betrachtung der griechischen Kunst davon ausgehen, daß zunächst einmal gar nichts feststeht. Selbst die Annahme, daß jedes Volk eine Kunst haben müsse, ist nicht zwingend. Und wo sie vorhanden ist, muß sie nicht notwendigerweise eine abbildende sein, wie das Beispiel der prähistorischen Kulturen Mitteleuropas oder der Kunst des Islam zeigt. Es ist vor allem aber nicht ausgemacht, daß eine Kunst sich im Laufe der Zeit wesentlich verändern muß; man denke nur an die Höhlenmalerei des Paläolithikums, die über unvorstellbare Zeiten hindurch fast gleich zu bleiben scheint. Wenn sich jedoch Veränderungen feststellen lassen, so ist doch offenbar das Tempo wiederum eine Unbekannte, wie die Kunst des Vorderen Orients lehrt.

Der vorurteilslose Blick wird sich nur registrierend auf die Ereignisse richten, wie sie sich abgespielt haben, ohne mit einem Schema zu vergleichen oder daraus eines abzuleiten. Nur dann wird sich zeigen, daß die griechische Kunst etwas Einmaliges und Unvergleichbares gewesen ist, daß wie in der Historie Perikles oder Alexander, wie in der Geistesgeschichte Homer, Aischylos oder Sokrates, so auch in der Kunst Phidias oder Myron nicht beliebige Gestalten waren, sondern einmalige und von einem höchst persönlichen Willen beseelte Größen. Es wäre unrecht ihnen gegenüber, wollte man solche Persönlichkeiten nur als untergeordnete Vollzieher eines postulierten Entwicklungsschemas ansehen, wie durch einen solchen Geschichtsfatalismus auch jeder Blick auf die Großartigkeit und die Dramatik bestimmter Situationen im Verlauf der griechischen Kunst versperrt wäre.

Darum ist es notwendig, den immensen Stoff, der historisch betrachtet werden soll, in anderer Weise zu gliedern, und man wird sich dabei gerne einer Gruppierung bedienen, die auch im Bewußtsein des antiken Menschen vorhanden gewesen ist.

Der Gebildete der römischen Kaiserzeit kannte zunächst einmal die Kunst seiner Zeit, den großen Komplex, der mit der Macht des Imperium Romanum verbunden war und der heute den größten Anteil an unserem Museumsbesitz hat. Er stellte für ihn die Moderne dar.

Der zweite Bereich umfaßte die große griechische Kunst der Vergangenheit, die für ihn die «klassische Kunst» war, das vorbildliche und verehrungswürdige Erbe, das sich in Namen von Malern, wie Polygnot und Zeuxis, und von Bildhauern, wie Polyklet und Lysippos, verkörperte, in den alten Meistern, deren Ruhm den der zeitgenössischen Künstler weit überstrahlte. Ihre Originalwerke waren in Rom zu sehen, Kopien wurden nach ihnen angefertigt, und man schrieb und las auch wissenschaftliche Werke über sie.

Im Gegensatz dazu stand ein dritter Bereich mehr nur am Rande des Interesses – die ältere griechische Kunst. Unbestimmt und lückenhaft war das Bild, das man von ihr besaß, gering das Verhältnis zu ihr. Die wenigen damals noch vorhandenen Proben, die den ägyptischen Werken so ähnlich und auch sonst so fremd anmuteten, regten vielleicht hie und da einen Wissenschafter an, auch mochten einzelne Kenner mit überzüchtetem und auf Besonderes gerichtetem Geschmack gelegentlich Gefallen daran finden. Doch insgesamt schien diese alte Kunst einer längst vergangenen Epoche anzugehören.

Diese drei großen Abschnitte, die sich vom Standpunkt der Antike aus ergeben und die historisch gegeneinander abgegrenzt sind, wurden der folgenden Betrachtung zu Grunde gelegt.

I. DIE ALTE KUNST

Das geschichtliche Ereignis der Perserkriege, die siegreiche Abwehr des Persereinfalles durch die Griechen, die sich in den Schlachten von Marathon (490 v. Chr.), Salamis (480 v. Chr.), Plataä und Mykale (479 v. Chr.) zu einer bisher nicht gekannten Einigkeit zusammenfanden, scheidet die ältere griechische Geschichte von der folgenden neuen Epoche. Mit dem Entstehen des Neuen auf allen Gebieten, in der Politik, der Wissenschaft und der Kunst, versank das Alte, und ein Stück Vergangenheit war abgeschlossen. Bewußter erlebt wurden die Ereignisse erst nach diesem Wendepunkt, zuverlässige Überlieferung setzte erst mit ihm ein, für die Geschichte, aber auch für die Tätigkeit der Künstler.

Von der Kunst der vergangenen Epoche wußte man später nur wenig Sicheres zu berichten; es wurden Legenden erzählt und Angaben über Erfindungen gemacht. Die Künstler, deren Namen dabei genannt werden, vermischen sich oft fast unmerklich mit Gestalten der Sage oder werden selbst mythische Figuren, so daß das Gespinst aus historischer Überlieferung und Mythos dann kaum mehr zu entwirren ist. Die erhaltenen Nachrichten über die ältere Kunst sind also in ihrem Wert zum Teil recht fragwürdig, Unsicheres muß von Glaubwürdigem getrennt werden. Da sie vor allem den späteren Abschnitt der Epoche betreffen und sich nicht etwa annähernd gleichmäßig auf die ganze Zeit verteilen, sind sie insgesamt außerordentlich dürftig im Verhältnis zu dem, was an Nachrichten für die Kunst nach den Perserkriegen vorliegt. Zur Zeit dieses einschneidenden Ereignisses aber besaß die griechische Kunst bereits eine Vergangenheit von rund 1000 Jahren, was mehr als die Hälfte ihrer Dauer bedeutet, selbst wenn man bis über die Zeit Konstantins d. Gr. hinaus in die Zukunft sieht. Je weiter man zurück in die Vergangenheit blickt, um so spärlicher werden die Nachrichten und mit zunehmender zeitlicher Entfernung immer nebelhafter.

Kosmos und Mimesis

Von diesen ältesten Zeiten griechischen Lebens hatte sich so gut wie jede Kunde verloren, und nur dunkel lebte die Vorstellung von einem einstigen Goldenen Zeitalter, vom unerhörten Reichtum der Fürsten, von weitreichendem Handel und einem märchenhaften Glanz der damaligen Welt. Der große Historiker Thukydides, der seine Geschichte des Peloponnesischen Krieges mit einem kurzen Abriß auch der ältesten Geschichte der Griechen einleitet, berichtet nur mit wenigen Worten von dem großen Minos, der in grauer Vorzeit auf dem fernen Kreta ein mächtiges Reich beherrschte, das alle Inseln der Ägäis und die Meere selbst mit einschloß, und auch von den Fürsten, die auf dem griechischen Festland stark befestigte Burgen bewohnten. Ein visionäres Bild dieser Welt, in dem geschichtliche Kunde und Mythos sich mischen, ersteht in den Epen des Homer. Auch für ihn waren jene glänzenden Tage längst vorbei, da die Helden in erster gemeingriechischer Tat gegen Troja zogen, von Agamemnon geführt, dem ruhmreichen Fürsten von Mykene. Auch mit den später noch sichtbaren Zeugnissen dieser Vorzeit, vornehmlich also mit den auch in der Zerstörung noch immer gewaltig wirkenden Mauern der Burgen, verbanden sich Erinnerungen an geschichtliche Ereignisse, wenn man auch in ihnen das Werk sagenhafter Riesen zu erkennen glaubte. Diese Mauern galten als Arbeiten der Zyklopen, denn nur sie schienen imstande gewesen zu sein, solche großen Felsblöcke übereinanderzutürmen. Oder man hielt sie für Bauten der Pelasger, einer vorgriechischen Urbevölkerung, und verehrte, wie etwa auf der Akropolis von Athen, solche «pelasgische» Mauern als ehrwürdige Zeugnisse eigener Vergangenheit. Eine feste Tradition verband die Reste der Burgen mit bestimmten heroischen Namen, im «goldreichen» Mykene sah man den Palast der Atriden und im «sandigen» Pylos den Sitz des Nestor, wenn auch im einzelnen die Überlieferung nicht ganz sicher und die Lokalisierung nicht immer unbestritten war. Eine Wirkung aber der ausgleichenden Gerechtigkeit, eine Rache für die Zerstörung Trojas, sah man in der Tatsache, daß diese festen Burgen mit all ihrem Glanz dennoch hatten untergehen müssen.

In Schutt und Asche gelegt hatte dies alles die Dorische Wanderung, der Einmarsch neuer Griechenstämme gegen Ende des 12. Jahrhunderts, und dies mit solcher Gründlichkeit, daß ein ganz neuer Anfang gemacht werden mußte und konnte. So war für die späteren Griechen diese erste Epoche griechischen Lebens verschollen, nichts Greifbares war zurückgeblieben, mit Ausnahme vielleicht einzelner kostbarer Reliquien und der noch aufragenden Ruinen.

Wenn heute, nachdem abermals zweitausend Jahre vergangen sind, die Kenntnis von Kultur und Kunst des frühen Griechenlands weit größer und deutlicher ist als im Altertum, so wird dies der Überzeugung H. Schliemanns verdankt, daß den Gedichten Homers etwas Reales zugrundegelegen haben müsse. Seine Ausgrabungen in Troja waren der Beginn von Entdeckungen, die bis zum heutigen Tage noch nicht abgeschlossen sind und täglich neue Überraschungen bringen. Zu den wichtigsten von ihnen gehört die Auffindung zahlreicher Tontäfelchen mit eingeritzter Schrift und die neuerdings geglückte Entzifferung dieser Urkunden. Sie ergaben einen aufschlußreichen Blick in die sehr differenzierte soziale Gliederung, Auskünfte über Wirtschaft, Leben und Göttervorstellungen, vor allem aber den Beweis, daß die Träger dieser Kultur wirklich Griechen gewesen waren; die Sprache erwies sich als ein altertümliches Griechisch.

Nach der von Schliemann ausgegrabenen Burg Mykene, der Sage nach Sitz des Agamemnon, nennt man diese Kultur die mykenische. Viele andere Fundplätze sind seither dazugekommen. Immer sind es über das Land verstreute Fürstensitze, die meist in gewisser Entfernung vom Meere, auf Hügeln oder in versteckten Winkeln erbaut sind. Das Entstehen dieser Burgen in Griechenland sah Thukydides im Zusammenhang damit, daß diejenigen, die zu großem Reichtum gekommen waren, die anderen unterwarfen und für sich arbeiten ließen, und auch als Folge der Beseitigung der Seeräuber durch den meerbeherrschenden Minos auf Kreta.

Das vielfältige, farbenprächtige und eigenwillige Gebilde der mykenischen Kunst, wie es die Grabungen wieder ans Licht gebracht haben, war nur für diese Fürsten bestimmt. Die unterworfene Bevölkerung hatte keinen Anteil daran, sie verharrte auf einer prähistorischen Stufe, auf der vor kurzem auch die eingewanderten Griechen noch gestanden hatten. Von diesem Zustand scheint kein Weg zu jener ganz anders gearteten Kunst zu führen, die um die Mitte des 2. Jahrtausends v. Chr. plötzlich in Erscheinung tritt. Sie diente dem Schmuck der Paläste, in denen bunte

Gemälde die Wände bedeckten, zur Zierde der Geräte und zum Schmucke der Palastbewohner im Leben und im Tode. Gerade der Totenverehrung, die sich in großartigen Grabanlagen und reichen Beigaben auswirkte, wird die Erhaltung von Kunstwerken dieser Zeit verdankt, die nur hier in der Tiefe der Vernichtung entgingen. Sind diese Funde auch reich, so darf doch nicht vergessen werden, daß sie für uns nur stellvertretend sein können für die Menge des Untergegangenen, letzte Zeugen einer märchenhaft goldenen Zeit.

In einem Kuppelgrab in Vaphio bei Sparta wurde im Jahre 1888 ein goldenes Becherpaar (1-6) gefunden. Die Gefäße selbst sind von einfacher Zweckform: sie haben weder einen besonderen Rand noch einen abgesetzten Fuß; auch die Henkel dienen ganz ihrer Funktion. Durch einen Ring läßt sich der Zeigefinger stecken, und besondere aufgesetzte Platten sorgen dafür, daß Daumen und Mittelfinger festen Halt finden. Der Reliefschmuck der Becher ist aber um so üppiger. Da sieht man einen wilden Stier, der sich in einem aus dicken Stricken geflochtenen Netz gefangen hat. Es ist an zwei Bäumen festgebunden, die am unteren und oberen Bildrand fast übereinanderstehen. Obwohl man beinahe den Eindruck hat, als sei der obere Baum durch den Anprall des Stieres entwurzelt, so ist doch das Bestreben des Künstlers unverkennbar, die Befestigung des Netzes mit aller Deutlichkeit zu zeigen; er wählt deshalb einen hohen Standpunkt, und durch das von Baum zu Baum führende Netz entsteht wirklich eine Art perspektivischer Sicht. Rechts enteilt auskeilend ein Stier, links rächt sich ein dritter an zwei Männern, offenbar den Fallenstellern, deren einer gerade rücklings stürzt, während der andere auf den Hörnern des Stieres kopfüber durch die Luft wirbelt. Außer den beiden für die Darstellung unerläßlichen Bäumen und deutlich in ihrer Art von diesen unterschieden, sind einige Palmen wiedergegeben, von denen zwei noch niedrig, drei bereits hochstämmig sind. Die Kronen zweier eng zusammenstehender Palmen umschließen den Henkel des Bechers. Zur Angabe des Geländes, in dem sich das Einfangen des Stieres abspielt, dienen zackenartige, scheinbar von oben herunterhängende Felsgebilde, denen am unteren Bildrand reich gegliederte Bodenwellen entsprechen.

Der zweite Becher ist in Form und Verzierung ein Gegenstück, auf dem das Thema variiert wird. Hier sind zahme Rinder friedlich zueinander und zum Menschen. Ein Mann bindet links einen Strick an das Hinterbein eines Stieres, dem die Gruppe

1

2



3

1–3 Goldbecher aus Vaphio


4


5


6

4–6 Goldbecher aus Vaphio

zweier Rinder, wohl Kuh und Stier, mit freundschaftlich zugewendeten Köpfen folgt; ganz rechts erscheint ein weiterer Stier. Die Landschaft ist durch zwei große und deutlich als solche erkennbare Ölbäume charakterisiert, und sie wirkt daher trotz der sonst gleichartigen Geländeangabe wie eine Kulturlandschaft im Gegensatz zu der wilderen des ersten Bechers.

Im gleichen Sinn wie bei viel später entstandenen Becherpaaren handelt es sich hier um Gegenstücke, die sich ergänzen. Das Bild des einen zeigt einen friedlichen Zustand von großer Ruhe, das des anderen heftigste Bewegung mit lautem Schreien und Brüllen. Auf beiden Bechern aber herrscht, da Mensch und Tier fast gleichberechtigt erscheinen und auch die Natur selbst so vernehmlich mitspricht, eine fast arkadische Stimmung. Hier werden keine Heldentaten erzählt oder Begebenheiten aus der Götter- und Heroenwelt, es werden auch keine Dinge gezeigt, die wie die Freuden des Trinkens und des Lebens überhaupt näher zu liegen scheinen. Der Betrachter wird von alledem entfernt, und sein Blick haftet auf solchen Bildern aus dem Leben des Landmannes, wie wir sie auch aus den Gedichten Homers kennen. Das heldische Geschehen wird dort oftmals durch Gleichnisse verdeutlicht, aber auch in seinem Verlaufe unterbrochen, und ihre Bilder sind ebenfalls gerne dem Zusammenleben von Mensch und Tier und aus dem Leben des Bauern entnommen. Hier wird diese andere Welt mit liebevoller Eindringlichkeit geschildert und ihr Gegensatz zu jener gefahrvollen herausgestellt, in der die Helden ihre unsterblichen Taten vollbringen. Die Bilder der Becher dürfen wohl in ähnlichem Sinne verstanden werden.

Sie sind mit großer Meisterschaft aus dem Goldblech weit herausgetrieben, und so wenig wie im Technischen scheint es hier auch in der Darstellung irgendwelche Schwierigkeiten gegeben zu haben. Der im Netz gefangene Stier ist in seiner besonderen Lage sehr überzeugend erfaßt, er ist in sich fast völlig gedreht, sein Oberkörper weist nach rechts, sein Unterkörper nach links. Es darf freilich nicht danach gefragt werden, wie das ineinander übergeht und wie die Knochen des Tieres sich dabei verhalten. Es ist mehr der Schein, den das Auge aufnimmt, und kein Verstand stört sich an dem verschleierten Zusammenhang der Dinge, wenn nur das Bild eines in verzweifelter Lage zappelnden und sich windenden Tieres entsteht, das sich mit letzter Anstrengung zu befreien trachtet. Und das ist verblüffend gelungen.

Sehr unbekümmert wird auch mit dem Maßstab und den Verhältnissen umgegangen. Daher sind die beiden Bäume, zwischen die das Netz gespannt ist, soweit verkleinert, daß sie übereinander Platz haben, weil sie anders ihre Aufgabe nicht erfüllen könnten. Wenn hier der an perspektivisches Sehen gewöhnte Betrachter das Gefühl hat, von einem hochgelegenen Punkt aus auf diese Szene herabzublicken, so ist dies gewiß nicht beabsichtigt. Es gibt auch keinen einheitlichen Standort, wenngleich die Dinge in der Regel in Augenhöhe stehen. Die ringsumgreifende Geländeangabe zeigt wohl am deutlichsten das uns ganz fremde Verhalten zum Raum, das verstandesmäßig kaum zu erklären sein wird.

Die von oben hereinhängenden Felskulissen sind betont an den Stellen des Bildfrieses eingefügt, wo sich in der Abfolge Lücken bilden. Damit werden die Bildteile äußerlich festgelegt, und die Zuteilung eines bestimmten Platzes ist deswegen nötig, weil dem Ganzen der feste Halt einer Komposition fehlt. Die Teile der Friese sind dabei nicht etwa willkürlich angeordnet, sondern der Künstler hat sich sehr überlegt, wie er sie verteilte. Ungefähr dem Henkel gegenüber ist das Hauptbild zu finden, hier der Stier im Netz, dort das Paar von Stier und Kuh. Jeweils links davon ist hier die Szene mit den vom Stier angegriffenen Männern, dort die Fesselung des Stieres angeordnet. Bevorzugt sind demnach die Partien des Bechers, die dem Gegenüber vor Augen kamen, während die relativ unwichtigen unterhalb der Stelle angebracht sind, an der der Becher an die Lippen gesetzt wurde – es ist jeweils ein einzelner Stier, der hier herankommt und dort entflieht. Das ist also eine sehr bedachte Anordnung, die auch berücksichtigt, daß immer nur ein Teil der gebogenen Becherwand sichtbar wird. Aber es ist keine Komposition in dem Sinne, daß sich die Einzelteile einem großen Ganzen unterordnen und damit etwas von ihrer Selbständigkeit aufgeben müssen.

Mit leichter Hand meistert der Künstler auch das Problem des Vor- und Hintereinander. Es ist überraschend, wie er die Rinder staffelt, so daß eines das andere zu großen Teilen verdeckt; wie er vor und hinter ihnen Bäume aufwachsen läßt, so daß die unmittelbare Vorstellung einer gewissen Tiefe des Raumes entsteht. Doch ist das alles für den Künstler noch kein Problem, da es sich ihm wie von selbst ergibt, aus der einfachen Betrachtung der Natur, die er in ständiger Bewegung und Veränderung vor sich sah. Dabei ist es gerade das Unstatische und Flüchtige, was seine besondere Aufmerksamkeit erregt und was er festhalten möchte. Ohne

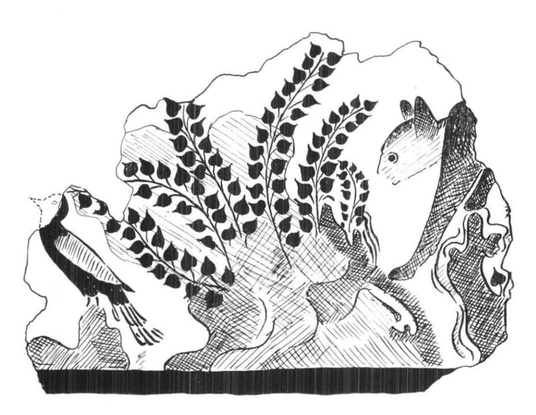
auf das Vorher und Nachher zu achten, entreißt er einen kurzen Augenblick dem Lauf der Zeit und zeigt die Männer, die stürzen und durch die Luft wirbeln.

Diese Unmittelbarkeit der Beobachtung, die ganz nur sinnliche Wahrnehmung ist, und die große Lebendigkeit der Schilderung, aber auch das großzügige und freie Schalten mit allen künstlerischen Mitteln vertragen keine verstandesmäßige Durchdringung und Rechtfertigung. Die Reliefs der beiden Becher aus Vaphio sollen einfach betrachtet und bewundert werden, und wer könnte sich dem Reiz dieser im Glanz des Goldes flimmernden Bilder entziehen!

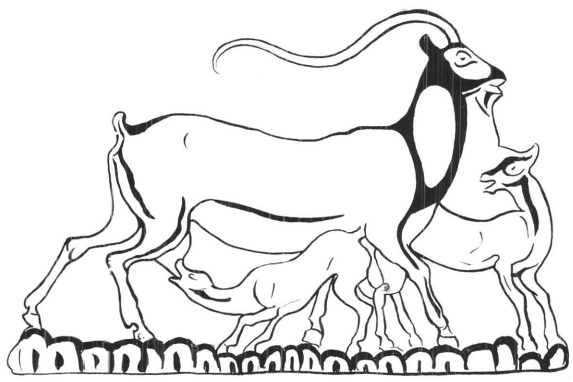
Sie wurden in griechischem Boden gefunden und waren einst Besitz eines Fürsten, der in der Nähe von Sparta seinen Sitz hatte. Die Darstellungsweise der schmückenden Bilder aber entspricht ganz der minoischen Kunst. Die nach dem sagenhaften König Minos genannte Kultur Kretas gewann nach unscheinbaren Anfängen rasch an Bedeutung, Ausdehnung und Pracht. Die ersten großen Paläste wurden dort zu Beginn des 2. Jahrtausends v. Chr. gebaut und ausgeschmückt. Die Pracht der kretischen Kultur und Kunst wirkte befruchtend bis hin nach Ägypten, wo man an vielen Stellen den Einfluß der minoischen Eigenart feststellen kann und wo auch kretische Erzeugnisse bekannt waren. Gerade den wechselseitigen Beziehungen zwischen Ägypten und Kreta ist es zu danken, daß gewisse chronologische Fixpunkte als Gerüst für die Datierung innerhalb der kretischen, aber auch der mykenischen Kultur gewonnen werden konnten. Vor allem lag Griechenland im unmittelbaren Strahlungsbereich dieser fremdartigen kretischen Kultur, und es ist nicht immer sicher zu entscheiden, ob ein aufgefundenes Kunstwerk ein eingeführtes kretisches ist, ob es von einem wandernden kretischen Künstler oder von einem einheimischen griechischen gearbeitet wurde, der ganz unter dem überwältigenden Eindruck der minoischen Kunst gestanden hat.

Die Funde aus den Gräbern von Mykene, die Schliemann glückten, sind Werke etwa der gleichen Zeit, in der die minoische Kunst zu höchster Entfaltung kam. Die mykenische Kunst dieser Zeit um die Mitte des 2. Jahrtausends v. Chr. kann geradezu als eine Art Provinz der minoischen angesehen werden.

Das Zentrum dieser Kunst bildeten die großen Paläste von Knossos, Phaistos und Hagia Triada, wo sich an den Wänden der Säle die ganze Buntheit und Vielfalt minoischer Malerei entfaltete. Nur Reste davon sind erhalten, doch sind sie sehr bezeichnend. Auf einem solchen Fragment wird eine Katze beobachtet, wie sie


7 Fresko aus Hagia Triada


8 Kanne aus Palaikastro


9 Relief aus Knossos

durch das Gebüsch schleicht, um einen bunten Fasan zu fangen (7). Ob es Tiere sind, die sich scheinbar unbeobachtet bewegen, oder Blumen, die im exotischen Palastgarten wuchern, Beete von Krokus und Lilien: immer wird der Ausschnitt aus der Natur mit großer Hingabe und nur um seiner selbst willen geschildert. Auf den Wandungen der Gefäße sieht man Fische schwimmen und Tintenfische ihre Fangarme ausstrecken, umgeben von Nautilus, Purpurschnecken und Seeigeln und zwischen Algen und Korallenbänken in einer Weise auf die Fläche gesetzt, daß man meint, in ein Meer oder in ein Aquarium zu sehen (8). Auf den Wandgemälden erscheint auch der Mensch, Männer mit phantastischem Schmuck und engem Lendenschurz und Frauen in weiten Röcken, die mit bunten Volants besetzt sind und bis auf den Boden reichen. Die Menschen sind jedoch nicht das Hauptthema; oft genug nehmen sie innerhalb eines großen architektonischen Rahmens nur einen relativ geringen Raum ein, als Masse Kopf an Kopf gedrängt, wie sie einem kultischen Tanz zusieht. Die Darstellung einer solchen Menschenmenge macht dem Künstler keine Schwierigkeiten, und auch auf allen anderen Bildern herrscht die gleiche Leichtigkeit und Lebhaftigkeit. Sie ist bezeichnend für diese höfische Kunst, wie auch die Themen der Bilder, etwa ein sprudelnder Springbrunnen oder ein zahmer, blauer Affe, der im Garten Krokusblüten in einen Kob sammelt, bezeichnend sind. Überall entsteht der Eindruck eines großen, friedlichen Reiches, das keine äußeren Feinde kennt und das Muße zu ruhiger Betrachtung bietet. Liebevoll wird beobachtet, wie eine Ziege ihr Junges säugt (9), und wenn solch ein ausgeschnittenes Fayencerelief die tierische Mutterliebe und friedfertige

Tiernatur zeigt, so wird sie nicht anders gesehen als der Kampf in der Natur auf dem Gemälde mit der jagenden Katze (7). Die enge Naturverbundenheit äußert sich vor allem in den vielen Stierbildern. Der Stier, das heilige Tier Kretas und auch späterhin das Sinnbild der Insel, bekannt aus der Sage von Pasiphae, verbindet sich sogar der menschlichen Gestalt in dem Ungeheuer, das im Labyrinth wohnte, dem Minotauros. Die Urkraft des Stieres, die Wendigkeit und Geschicklichkeit des Menschen werden gegeneinander abgewogen im Kampf der Stierspringer. Männer und Frauen sieht man auf Wandgemälden, auf Bildern von Siegeln aus Halbedelstein über die Hörner der Stiere voltigieren und artistische Kunststücke vollführen. Kleine Elfenbein- und Bronzegruppen halten diese charakteristischen Situationen fest. Es sind kleine Figürchen, wie auch sonst die Kunst der Rundplastik auf das kleine Format beschränkt ist. Aus Elfenbein, Ton, Bronze oder Fayence sind die Statuetten von Priesterinnen, betenden Frauen und Männern (10, 11). Die Füße der Frauen, die Teile also des Körpers, die das übrige zu tragen haben, verschwinden unter dem langen Rock. Auf diesem, der konisch aufsteigt, scheint der Oberkörper, der sich frei bewegt, zu ruhen. Auch die männlichen Gestalten mit ihrem stark durchgebogenen Kreuz haben keinen festen Stand und wirken mit ihren überlangen Beinen puppenhaft. Es fehlt dieser Plastik jeder Sinn für das Standfeste, das Denkmalhafte, das der Plastik des Orients in hervorragendem Maße eigen ist. Hier trennen sich zwei Welten, und es ist bezeichnend, daß Kreta eine Monumentalplastik offenbar nicht gekannt hat. Auch das Thematische der Darstellungen ist im Grundsätzlichen verschieden. Verherrlichung eines Gottes oder eines Königs, dessen Gestalt und gewaltige Taten – die unerschöpfliche Quelle altorientalischer Kunst – wird man in der kretischen Kunst vergeblich suchen. Wenn also engere Verbindungen zum Orient zu fehlen scheinen, so ist das kretische Volk doch auch dem griechischen fremd. Die Szenen aus dem Kult mit den abenteuerlich gestalteten Fabelwesen, die Verehrung des Stieres, das Labyrinth, das Kultsymbol der Doppelaxt und die beherrschende Stellung der Frau im Bereich der Götterverehrung zeigen deutlich den weiten Abstand von griechischen Vorstellungen. Das Volk der Kreter, in geschichtlicher Zeit im Gegensatz zu den später eingewanderten Bewohnern der Insel als Eteokreter bezeichnet, bewahrt das Geheimnis seiner Abstammung oder das seiner Einmaligkeit, solange die Bilderschrift kretischer Tontafeln unlesbar und unverständlich bleibt.



10 Fayencestatuette



11 Bronzestatuette

Um so seltsamer ist es, daß die Griechen von diesem fremden Volk, das sich in Sprache, Lebensart und Göttervorstellungen von ihnen unterschied, alles, was dort an Kunst hervorgebracht wurde, mit offenen Armen und ohne jeden Vorbehalt aufnahmen. Wie die Macht der griechischen Fürsten nur durch die stabile kretische Herrschaft in dieser befriedeten Meeres- und Inselwelt entstehen konnte, so die mykenische Kultur nur im engen Anschluß an die kretische. Das Bunte und Fremdartige muß von faszinierender Anziehungskraft gewesen sein, und bald füllten sich auch die mykenischen Paläste mit den schönsten Kunstwerken.

Wandgemälde, Siegel aus Halbedelstein oder Gold, Waffen mit kunstvollster Verzierung und goldne Bechner, wie die aus Vaphio, gehören zu den selbstverständlichen Dingen, mit denen sich die Fürsten umgaben und die den Glanz ihrer Herrschaft erhöhten.

Bei dem Palast von Pylos, dem Sitze des Nestor, fanden die Ausgräber 1957 in einem Kuppelgrab ein massives Goldsiegel (12) mit einem eingetieften Bild. Ein Stier, der sich in ein Netz verstrickt hat, füllt fast das ganze, annähernd rautenförmige Feld. Der Vorderkörper des Stieres ist innerhalb des Netzes umgewandt, mit seinem gesenkten Kopf stößt er gegen einen Mann, der, am Boden liegend, der ganzen Wucht des Tieres preisgegeben ist. Links steht ein Baum, oben und unten sind nur wenige Felsen, da kaum Platz für mehr gewesen wäre. Kraftvoll spannt sich die Gestalt des mächtigen Tieres, dessen Rückenlinie direkt neben der Bildgrenze verläuft, in die zur Verfügung stehende Fläche, und der bedrohte Fallen-



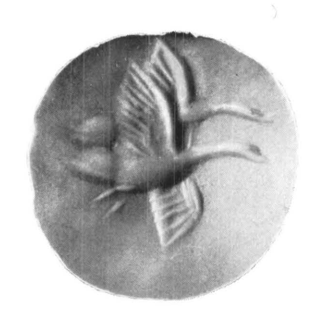
12 Goldsiegel aus Pylos



13 Nildolch aus Mykene

steller verschwindet fast neben dieser Masse. Das Thema des Siegels berührt sich eng mit dem des Bechers von Vaphio und wirkt fast wie ein Ausschnitt aus jenem. Es macht offensichtlich keinen Unterschied, ob sich ein Bild auf einem Becher oder auf einem Siegel befindet, auf einer Vase oder an einer Wand. Sowenig aber der Bildträger von Einfluß ist, sowenig berechtigen auch Unterschiede im Format eine Trennung von großer Kunst und Kleinkunst. Eher könnte man wegen der Sorglosigkeit und Anspruchslosigkeit im Künstlerischen alles als Kleinkunst bezeichnen, doch ist dieser Ausdruck hier wohl überhaupt nicht angebracht, da es am Gegensatz fehlt. Gleichmäßig breitet sich die Kunst über alle Dinge aus. An das Wandgemälde aus Hagia Triada mit der Katze (7), die im Dickicht einen Fasan beschleicht, erinnert unmittelbar das aus verschiedenen Metallen eingelegte Bild auf einer Dolchklinge (13), die Schliemann in Mykene gefunden hat und die als Nildolch bekannt ist. In dem spitz zulaufenden Mittelteil der Bronzeklinge zieht sich in ganz unregelmäßigem Verlauf das Band eines Flusses mit eingravierten, im Wasser schwimmenden Fischen dahin, alles wie aus der Vogelschau gesehen. Papyrusstauden am Ufer lassen an den Nil denken. Zwischen ihnen stellen gefleckte Raubkatzen Enten nach, die, soweit sie nicht bereits gefangen sind, erschreckt nach allen Seiten davonstieben. Nirgends ein Mensch, der Zeuge dieses Naturvorganges wäre oder gar in diesen Kampf im Tierreich eingriffe. Meisterhaft ist die Beherrschung der Technik der Metalleinlegearbeit, erstaunlich überzeugend auch die naive Vermischung von Landkartenstil in der Wiedergabe des Flusses und Profilsicht bei Tieren und Pflanzen. Feine Naturbeobachtung spricht aus den sich im Winde wiegenden Stauden, die den Blick auf den Fluß gelegentlich versperren. Die Silhouetten überschneiden sich, wodurch die Buntheit des Bildes gesteigert und unbewußt der Eindruck einer Raumtiefe erreicht wird, die freilich hier wie auch

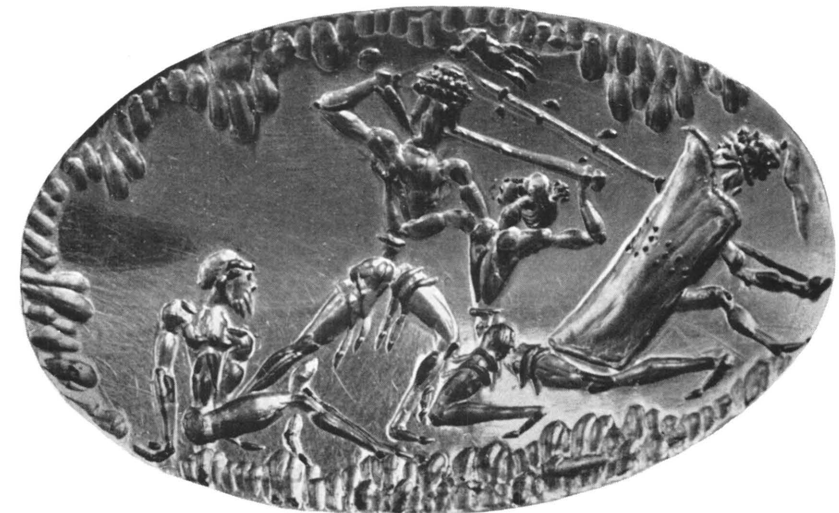
sonst seltsam flach und transparent ist. Das schließt nicht aus, daß sich dabei bestechende perspektivische Effekte einstellen. So fliegen auf einem Amethyst-Siegel, das ebenfalls in Pylos gefunden wurde (14), zwei Vögel höchst natürlich nebeneinander. Der zweite ist von dem vorderen zum Teil verdeckt und auch etwas kleiner, für unser Auge also weiter entfernt. Diese beiden wilden Schwäne sind in dem natürlichen Gleichmaß ihrer Bewegung so überzeugend auf das Rund des Siegels gebannt, daß man meint, in der Stille des Abends das Rufen der Vögel zu hören.



14 Amethyst aus Pylos

Die Überflutung Griechenlands mit minoischer Kunst scheint so vollkommen zu sein, daß man hinter der Oberfläche fast das eigene griechische Element übersehen könnte. Doch meldet sich dies stark und unüberhörbar zunächst im Bildinhalt zu Wort. Nun ist dieser oft genug fast der gleiche wie in Kreta, wie nicht nur zahlreiche Siegel, sondern auch ortsgebundene Kunstwerke, wie Wandgemälde etwa, zeigen. Da gibt es dieselben Bilder von Gebäudekomplexen, Stierspringern, Frauen in kretischer Tracht wie im minoischen Bereich. Doch weicht die Faszination durch das Fremde bald einer ruhigen Besinnung. Die mykenische Kunst wird von einem neuen Geist bestimmt, dem der griechischen Auftraggeber. Ein Vergleich mit den Schriftdenkmälern drängt sich auf, wo mit Hilfe der kretischen Schrift Texte in griechischer Sprache fixiert sind. Nicht anders werden mit Hilfe der kretischen Kunstmittel jetzt griechische Inhalte gestaltet.

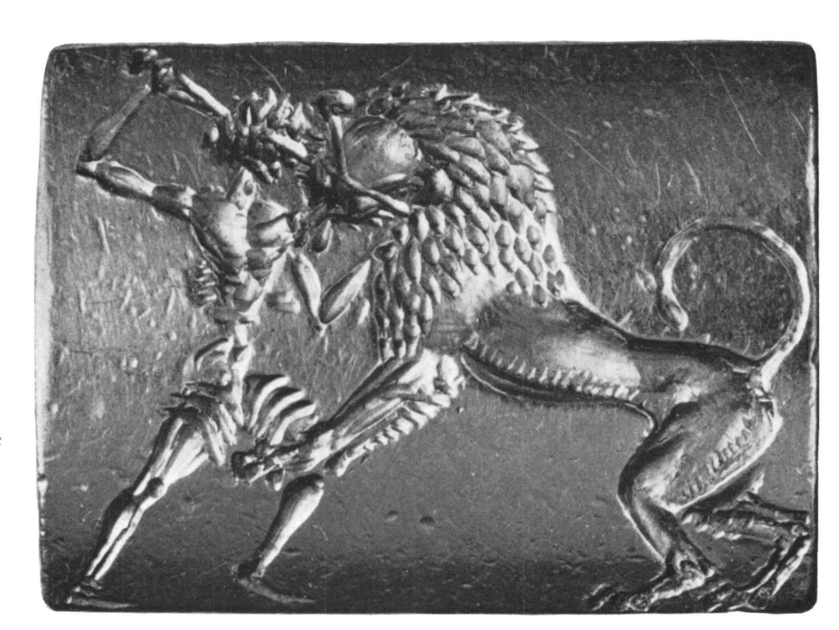
Auf dem nur 3,5 cm langen, ovalen Feld eines Goldringes aus Mykene (15) ist vertieft (aber seitenrichtig) ein Kampf dargestellt. Er nähert sich schon seinem Ende, dem Sieg des Helden, der in der Mitte der Schlacht aufragt. Sein Gegner ist bereits ins Knie gesunken und erhebt nur noch in kraftloser Gegenwehr sein Schwert; er wird dem tödlichen Schwertstreich des Helden nicht entgehen. Rechts schleudert ein fast ganz von seinem riesigen Schild verdeckter Krieger seine Lanze, links hockt ein vierter wohl schon zu Tode getroffen am Boden und hält sich nur mühsam aufrecht. Die Beweglichkeit der Kämpfer, ihre Tracht und die Wiedergabe des Geländes, das mit Felszacken fast ringsum das Bild einschließt, die ganze Darstellungsart also ist die bekannte kretische, neu und griechisch aber ist das Thema, der Kampf auf Leben und Tod, mit Aufbietung aller Kräfte; und sauer muß sich der Held seinen Sieg verdienen. Es sind hier zum ersten Male Töne angeschlagen, die uns aus Homers Schilderung vom Kampf um Troja vertraut sind, griechische Töne vom Ruhm und den Mühen der Helden.



15 Goldring aus Mykene



16 Goldring aus Mykene



17 Goldsiegel aus Mykene

Nicht minder griechisch ist die Szene auf einem zweiten, wohl als Gegenstück gedachten Goldring aus dem gleichen Grab (16). Hier ziehen zwei Pferde in gestrecktem Galopp einen zweirädrigen, von einem aufrecht stehenden Mann gelenkten Wagen. Ein zweiter Mann im Wagenkorb spannt weit sich vornüberlehnend den Bogen und zielt auf den Hirsch, der groß und mit prächtigem Geweih sich umwendend in eiliger Flucht den schützenden Wald zu erreichen sucht. Doch gewiß wird er die Beute des Jägers. Das Gelände ist wieder in üblicher Weise, aber sparsamer angegeben. Links deutet ein Baum den dichten Wald an. Mit großer Freiheit ist das Bild zusammengesetzt. So müssen die Pferde, deren Beine zur geraden Linie ausgestreckt sind, dem Boden nähergerückt werden als das Rad des Wagens, damit für den Hirsch darüber Platz verfügbar wurde. Mit diesen ganz minoischen Mitteln ist das Bild gestaltet, das wiederum doch ganz griechisch ist; es zeigt die Freuden des mit dem Wagen auf Jagd ziehenden Fürsten. Kampf und Jagd erscheinen hier zum ersten Male zusammen und als Symbol heldischen Lebens, das bis zum Ende des Altertums seine Bedeutung behalten wird.

Wild und Jäger treffen sich auch auf gleicher Ebene, der gewaltige Löwe und der Jäger mit dem Schwert. An dem nur 2 cm breiten Bild eines Goldschiebers aus Mykene (17) wirft sich der mit einem Schurz bekleidete Held einem Löwen entgegen, der anspringend ihn mit den Pranken am Bein und an der Hüfte gepackt hat und furchtbar seine Zähne in die Schulter seines Gegners schlägt. Noch ist der Kampf nicht entschieden, und wenn der Held endlich den Löwen erlegt haben wird, so wurde ihm dieser Sieg nicht geschenkt. Es ist ein Kampf wie der des Herakles mit dem Löwen von Nemea.

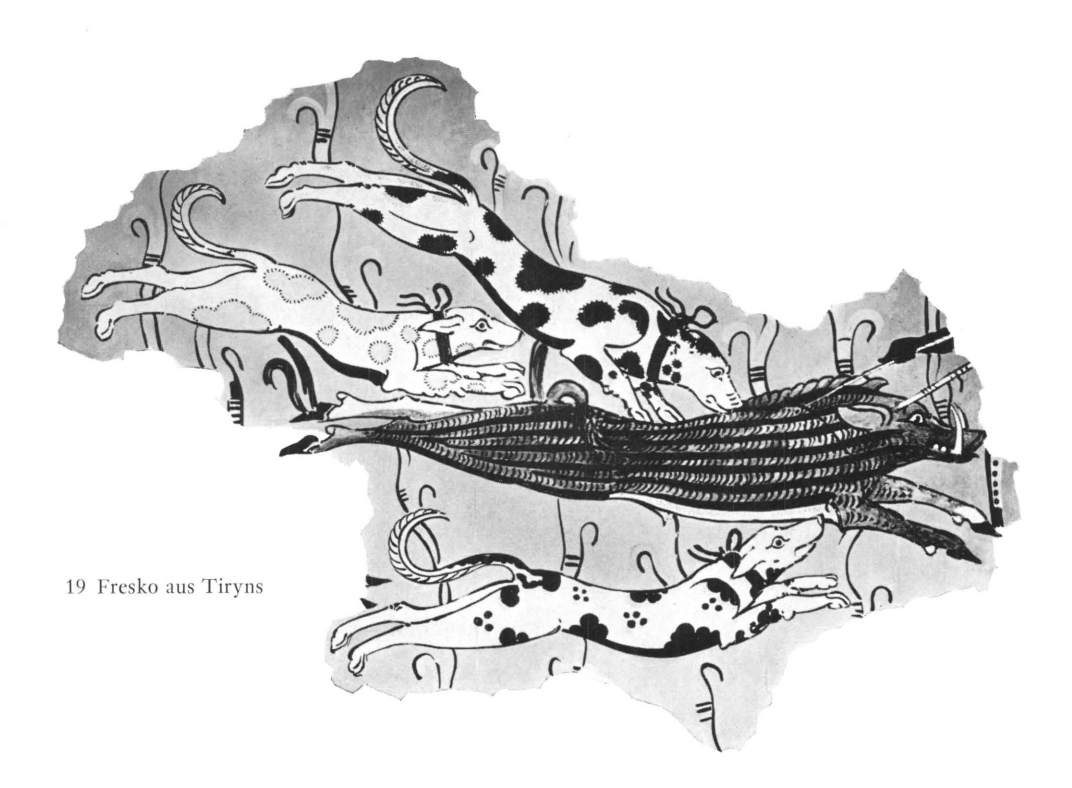
Die Auseinandersetzung mit der wilden Tierwelt ist sehr intensiv und beherrscht das Denken so stark, daß sich dem griechischen Betrachter von Bildern wie dem des Nildolches der Vergleich mit eigenem Handeln aufgedrängt haben muß. Auch hier herrschen der Kampf und das Recht des Stärkeren. Eindeutig ist der Kampf der Tiere untereinander mit dem Kampf des Menschen gegen die Tiere in Beziehung gesetzt auf den beiden Bildern, die einen zweiten Dolch aus Mykene (18) schmücken. Auf der einen Seite ist es ein Löwe, der eine Gazellenherde überfallen hat, auf der anderen kämpfen Männer mit Löwen. Zwei Löwen suchen sich durch Flucht zu retten, wie auf der anderen Seite zwei Gazellen vor dem Löwen fliehen. So wie der Löwe der König der Tiere ist und sein Auftauchen Furcht und Schrecken



18 Dolch aus Mykene

verbreitet, so ist der Mensch allen Tieren, auch dem Löwen, überlegen. Er hat die naturgegebenen Machtverhältnisse geändert, indem er die wilden Tiere erlegt oder indem er sie zähmt, um sie sich dienstbar zu machen. Das Pferd zieht den Wagen des Fürsten, und flinke Hunde helfen ihm bei der Jagd.

Ein nur in Bruchstücken erhaltenes Wandgemälde aus Tiryns schildert die Jagd auf einen Eber (19). Scheckig gemusterte Jagdhunde haben einen schweren Keiler von allen Seiten gestellt und vor die Speere der Jäger getrieben. Vor blauem Hintergrund, der durch gleichmäßig aufwachsende Vegetation gegliedert ist, heben sich die weißen, rot, blau und schwarz gefleckten Hunde und der braune Eber ab. Andere Fragmente von Wandgemälden aus Tiryns zeigen Jünglinge mit Speeren und Hunden, also wohl den Auszug zur Jagd. In den Kampf ziehen die Männer auf einem Fries aus Mykene, dessen wenige erhaltene Bruchstücke immerhin erkennen



19 Fresko aus Tiryns

lassen, daß Pferde für den Streitwagen herangeführt werden und daß der eine Jüngling bereits die Rüstung trägt.

Ritterliche Freude an Jagd und Kampf beseelt die Fürsten und gibt oftmals das Thema für die Bilder an, die an den Wänden der Paläste, auf den Siegelsteinen und auf den Waffen erscheinen. Ja, sogar die Waffen selbst werden als solche Gegenstand künstlerischer Darstellung. Aus Vaphio stammt ein kreisrunder, geschnittener Stein (20), dessen Bildfeld ganz von einem Helm ausgefüllt ist. Er hat spitze Bienenkorbform und zwei Ansätze, die sich wie Ammoniten einrollen. Dieser Helm ist aus Eberzähnen kunstvoll zusammengesetzt, wie den erhaltenen Resten solcher Helme und ihrer Darstellung auf verschiedenen anderen Kunstdenkmälern zu entnehmen ist. Hier ist er einziger Gegenstand der künstlerischen Schilderung, wie oft genug auch bei Homer solche handwerklichen Erzeugnisse, Waffen, Schiffe, Wagen eingehend beschrieben werden, hier wie dort mit derselben liebevollen Genauigkeit, die der Sache auf den Grund geht.



20 Sard aus Vaphio

Hierin zeigt sich vielleicht am deutlichsten nicht nur die andere, griechische Thematik, sondern auch die besondere griechische Betrachtungsweise. Sie ist der minoischen so entgegengesetzt, daß sich mit ihr auch die Darstellungsart verändern muß.

Scheint auf den ersten Blick bei dem Bild der Eberjagd (19) die bekannte Buntheit, Lebendigkeit und ungehemmte Beweglichkeit den Eindruck zu bestimmen, so fällt doch bald auf, daß sich überall eine neue Sehweise durchsetzt. Das Waldesdickicht, in dem der Eber gejagt wird, besteht aus gleichbleibend dünnen, rankenartigen Stengeln. Sie stehen in weitem Abstand und überziehen den Hintergrund wie ein Netzwerk. Sie sind nicht variiert, sie überschneiden sich auch nicht, wie sich auch die Hunde und der Eber nicht *in* diesem Wald, sondern *vor* ihm befinden. Überall ist die Silhouette bewahrt, jede Raumillusion unterdrückt. So breitet sich das Bild ganz in der Fläche aus, und wenn man sich an eine Laubsägearbeit erinnert fühlt, dann kann man auf ein ausgeschnittenes Goldrelief hinweisen, das für ein Holzkästchen bestimmt war und eine ähnliche Darstellung zeigt. Auf Raumtiefe, die minoische Bilder wie unbeabsichtigt vorspiegelten, wird hier verzichtet, weil durch sie das Bild nicht so klar in seinen Teilen, nicht so deutlich und dadurch im ganzen nicht übersichtlich genug geworden wäre. Hier wird saubere Ordnung verlangt.



21 Gefäß aus Kakovatos

Für ungehemmt wuchernde Natur ist da kein Platz mehr. Das natürliche Wachstum der Pflanzen wird gezwungen, sich regelmäßig zu ordnen. Damit ist aber der Zauber kretischer Gärten gebrochen.

Auf einem Tongefäß aus Kakovatos (21) wiederholt sich dreimal die Gruppe dreier Palmen, und zu jedem der drei Henkel wächst eine Efeuranke empor. Rosetten und andere kleine Motive füllen die bleibenden Lücken und helfen, die Oberfläche gleichmäßig zu überspinnen. Verglichen mit denen des Bechers von Vaphio (1–6) sind die Palmen dünn und schwankend geworden, auch übermäßig in die Länge gezogen. Dem Efeu merkt man ebenfalls an, daß hier kein Gefühl mehr für das Wachstum der Pflanze vorhanden ist, vielmehr ist das einst saftige Naturgebilde nun wie gepreßt, abgestorben und vertrocknet. Was den Maler interessiert, sind die Linien, der Umriß, und, um den Reiz der bloßen Form zu steigern, dürfen keine störenden Überschneidungen, auch keine bunten Farben davon ablenken.

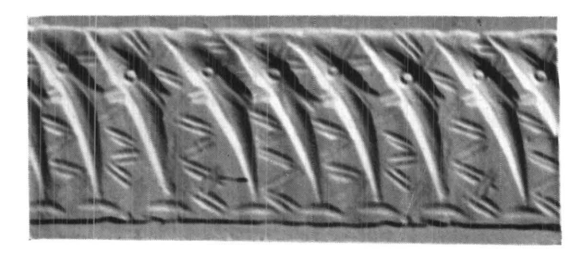
Nur der einfache Hell-Dunkel-Gegensatz kann die Form, die Linie und den Umriß voll zu Geltung bringen. Doch muß auch das Einzelne sich ordnen und einer strengen, geregelten Folge unterwerfen. Es wird Teil einer Komposition, eines neuen Ordnungsprinzipes, das wie die Symmetrie keine Ausnahme duldet; auch die Wiederholung darf keine Überraschung bringen.

Manche Bilder fügen sich wie von selbst den Forderungen des neuen ordnenden, sichtenden Geistes. Wenn man etwa die beiden Delphine betrachtet, die das runde Bildfeld einer weiteren Gemme aus Vaphio (22) schmücken, so scheint hier mit reiner Freude am Wesen der Natur die spielerische Verfolgung der Tiere geschildert zu sein. Das ist so unmittelbar, als sehe man durch das Wasser hindurch, dessen glitzernde Oberfläche helle Lichtreflexe auf den Leib der Fische zeichnet. Doch fügen sich die beiden Delphine der Kreisform des Steines. Wenn dies auch ohne Zwang zu geschehen scheint, so ist hier doch die Bildbegrenzung ein wichtiger Faktor, weil sie einer beliebigen Fortsetzung eben Grenzen setzt. So können sich die Fische, wenn sie wollten, nicht weiter ausdehnen. Sie müssen sich der kreisenden Wirbelbewegung als etwas Zwangsmäßigem und Unausweichlichem anpassen, so sehr das dem munteren Wesen des Delphins zuwiderläuft. Dieser ordnende Wille wird bald noch stärker zugreifen.



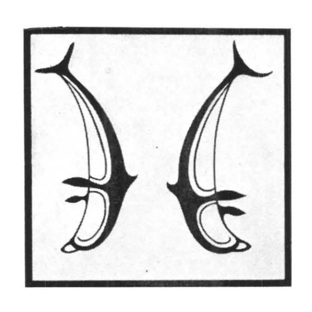
22 Jaspis aus Vaphio

Auf einem Siegelzylinder aus Karneol (23) sind in endloser Folge Delphine aneinandergereiht, die in gestrecktem Bogen vom oberen bis zum unteren Rande reichen. Zickzacklinien, die das Wasser bedeuten sollen, verlaufen in gleicher Richtung. In der Reihung scheinen die fast völlig gleichen Fische weniger zu schwimmen, als auf ihren sichelförmigen Schwanzflossen zu stehen. Ihre Flinkheit und Biegsamkeit haben sie ganz verloren, sie sind steif geworden. Sie haben auch ihre Bedeutung als Einzelmotiv eingebüßt, denn das Bild sucht seine Wirkung in der gleichmäßigen Wiederholung des Fisches und der zwingenden Macht der oberen und unteren Bildgrenze auf die unendlich fortsetzbare Folge.

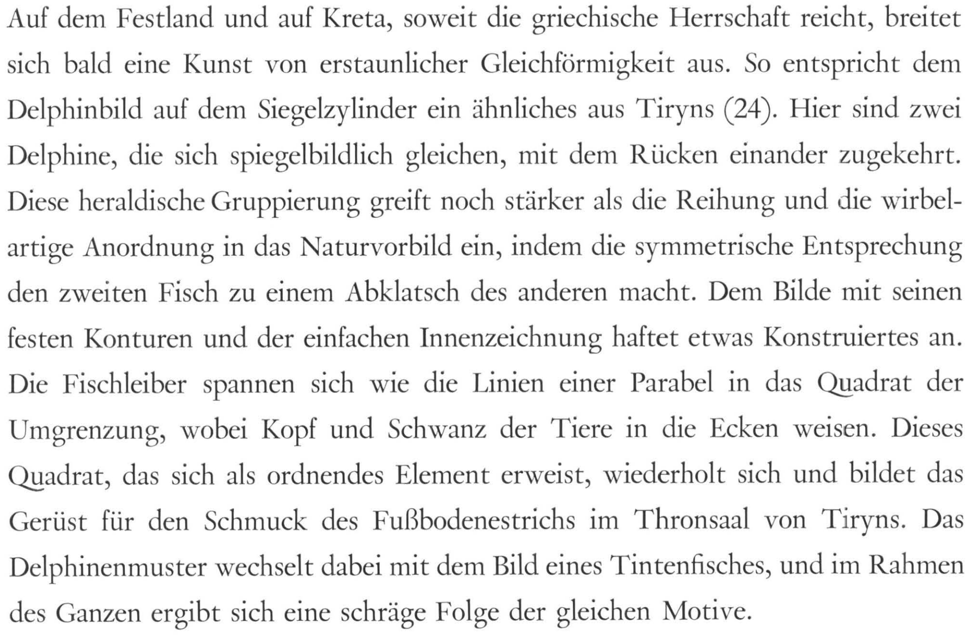


23 Abdruck eines Rollsiegels

Dieser Siegelzylinder stammt aber nicht vom griechischen Festland, sondern aus Ostkreta. Trotzdem gehört er zur mykenischen Kunst; denn die Macht der griechischen Fürsten hatte sich auch auf Kreta ausgedehnt. Die geschichtlichen Ereignisse des 15. Jahrhunderts v. Chr. haben tiefgreifende Folgen für die griechische Kunst gehabt. Das kretische Reich fiel dem kriegerischen Ansturm der Griechen offenbar ohne großen Widerstand zum Opfer, und weithin reichte die Macht der neuen griechischen Herren, die nun im Palast von Knossos Hof hielten. Doch kam mit der Unterwerfung Kretas auch jener Quell zum Versiegen, aus dem die mykenische Kunst immer wieder hatte schöpfen können. Jetzt war die mykenische Kunst ganz auf sich gestellt, die Zeit des Aufnehmens und Umgestaltens war vorüber, denn fremde Anregungen blieben von nun an aus. Um so stärker konnte aber hervortreten, was sich auf dem Hintergrund der minoischen Vorbilder bereits zu Wort gemeldet hatte. Das Gefühl der Überlegenheit als Ergebnis der geschichtlichen Ereignisse wird sich dabei nur fördernd ausgewirkt haben.



24 Malerei aus Tiryns



Auf dem Festland und auf Kreta, soweit die griechische Herrschaft reicht, breitet sich bald eine Kunst von erstaunlicher Gleichförmigkeit aus. So entspricht dem Delphinbild auf dem Siegelzylinder ein ähnliches aus Tiryns (24). Hier sind zwei Delphine, die sich spiegelbildlich gleichen, mit dem Rücken einander zugekehrt. Diese heraldische Gruppierung greift noch stärker als die Reihung und die wirbelartige Anordnung in das Naturvorbild ein, indem die symmetrische Entsprechung den zweiten Fisch zu einem Abklatsch des anderen macht. Dem Bilde mit seinen festen Konturen und der einfachen Innenzeichnung haftet etwas Konstruiertes an. Die Fischleiber spannen sich wie die Linien einer Parabel in das Quadrat der Umgrenzung, wobei Kopf und Schwanz der Tiere in die Ecken weisen. Dieses Quadrat, das sich als ordnendes Element erweist, wiederholt sich und bildet das Gerüst für den Schmuck des Fußbodenestrichs im Thronsaal von Tiryns. Das Delphinenmuster wechselt dabei mit dem Bild eines Tintenfisches, und im Rahmen des Ganzen ergibt sich eine schräge Folge der gleichen Motive.

Je mehr sich dieser Wille zur Ordnung und die Freude an Wiederholung, Entsprechung und Regelmäßigkeit durchsetzt, um so geringer wird das Interesse an der Naturform. Es läßt rapide nach, weil das, was die Natur vorzuschreiben scheint, in zunehmendem Maße nur noch als hinderlich und lästig empfunden wird. – Über den Schachtgräbern von Mykene, in denen neben vielem anderem auch die

Goldringe mit den Kampf- und Jagdbildern gefunden wurden, standen Grabstelen, flache, sich nur wenig nach oben verjüngende Kalksteinplatten mit Reliefschmuck. Auch hier sind Jagd und Kampf das Thema. Jedenfalls ziehen diese Darstellungen zunächst die Aufmerksamkeit auf sich, wenngleich die Fläche der Stele (25) auch noch anderen Schmuck trägt. Durch Bandleisten ist sie in drei länglich-rechteckige Felder zerlegt, und nur auf dem einen, freilich auf dem mittleren, schildert ein Bild das heldische Leben des Toten. Er fährt auf seinem Kampfwagen gegen seinen Feind, der ihn zu Fuß und mit eingelegter Lanze erwartet. Er scheint in der Luft zu schweben, so kühn hat ihn der Künstler in das Bildfeld gesetzt, vergleichbar jenem Hirsch auf dem Goldring oberhalb des Gespannes (16). Vielleicht war das Vorbild, das der Steinmetz benutzte, nicht einmal so verschieden von dem des Goldschmiedes, wenn es sich auch unter seinen Händen viel stärker veränderte. Alles hat er auf die einfachsten Umrisse reduziert, die ringsum und gleichmäßig senkrecht zum Reliefgrund abfallen. Da ist keine Innenzeichnung und keine verschiedene Erhebung des Reliefs, alles ist flach und eben. Das vordere Rad des Wagens verdeckt das hintere ganz, wie man auch von den acht Beinen der beiden Pferde nur zwei sehen kann. Dabei legt der Künstler dieser Stele, die immerhin eines der ersten großen griechischen Steinreliefs ist, mit viel Sinn für das Reale Wert darauf, daß gezeigt wird, wie die Pferde nicht etwa schweben, sondern mit dem Hinterhuf die Bodenlinie berühren, oder wie die Pferde von dem Krieger mit einer dicken Leine sicher gelenkt werden. Dieses Bild aber ist nur eines von dreien auf der Stele, und es ist nur ganz unmerklich in den Maßen vor den anderen ausgezeichnet. Das untere Feld füllen zwei zu einer liegenden Acht verbundene Kreise, in deren Innerem sich ein Spiraldreipaß entwickelt. Das obere Feld trägt ein Netz aus zwei miteinander verbundenen, waagerechten Spiralbändern, zu dem rechts und etwas eingezwängt ein kleineres, senkrechtes Spiralband hinzukommt. Die drei Felder der Stele, jedes für sich eingefaßt und durch einen gemeinsamen Rahmen verbunden, sind offenbar so gut wie gleichrangig, jedenfalls verrät sich durch nichts eine mindere Bewertung der Ornamentbilder. Es geht daher nicht an, die Stele vom ästhetischen Standpunkt aus zu beurteilen und sich Gedanken zu machen, ob die Verteilung von figürlicher Darstellung und Ornament glücklich sei, ob das schwere Muster oben das Bild nicht erdrücke oder ob dieser Eindruck durch das Ornament unten wieder ausgeglichen werden könne. Solche Betrachtungsweise würde die


25


26


27

25–27 Grabstelen aus Mykene

einfache Tatsache übersehen, die in dem Nebeneinander von Ornamentbild und Figurenbild deutlich ausgesprochen ist, daß nämlich das Spiralmuster dem Künstler genau so wichtig war wie das Figurenbild. Die Kraft des Ornamentes ist sogar derart, daß es in die bildliche Darstellung eindringen kann.

Auf einer zweiten Stele (26) stehen sich in klarer Zweiteilung die Bilder gegenüber. Das obere Feld ist mit einem festen Spiralnetz ausgefüllt, auf dem unteren erscheint wiederum der Verstorbene als Kämpfer auf seinem Wagen. Sein Gegner wendet sich bereits zur Flucht. Der noch freibleibende Raum aber wird diesmal angefüllt mit Ornamenten, einem Wellenband, einer einfachen und einer symmetrischen Doppelspirale. Hier ist nun offensichtlich zum Ornament geworden, was in der minoischen Kunst noch etwas Natürliches, eben eine Felskulisse, gewesen war. Vom Ornament werden die Figuren nun umsponnen und bedrohlich eingeengt, und wenn sich hier seine Macht jetzt offenbart, so überrascht es nicht, zwei mäanderhaft geschlungene, von oben nach unten laufende Bänder beiderseits eines glatt gelassenen Mittelstreifens als *einzigen* Schmuck einer anderen Stele zu sehen (27). Sie haben nichts von der untergeordneten, bloß schmückenden Bedeutung des späteren Ornaments, sondern das volle Gewicht der Selbständigkeit.



28 Gefäß aus Kakovatos

Das Spiralmuster, besonders in der Form des Spiralnetzes, das sich flächenfüllend nach allen Seiten beliebig erweitern läßt, wird bald so etwas wie ein Leitmotiv der mykenischen Kunst, nachdem der minoischen dergleichen völlig fremd war. Es bedeckt die Flächen auf Grabstelen, erscheint gemalt an Wänden der Paläste von Tiryns und Knossos, in feinstem Relief an der Decke einer Grabkammer in Orchomenos und auf Goldblechen (42), graviert auf Dolchklingen und als Muster auf Tongefäßen. Der Körper einer Vase aus Kakovatos (28) wird von fünf Spiralbändern umzogen, die sich – ohne daß eine direkte Verbindung besteht – wie zu einem Netz zusammenschließen, weil in die entstehenden Zwickel zipflige Rauten eingeschoben sind. So wird die Gefäßwandung mit einem Motiv bedeckt, das, wie Vasen des gleichen Fundortes zeigen, wiederum gleichartig neben anderen aus der Pflanzenwelt (21) oder aus der Meeresfauna steht.



29 Goldscheibe aus Mykene



30 Goldscheibe aus Mykene



31 Onyx aus Mykene



32 Goldknopf aus Mykene

Die Künstler scheinen ihre Bemühungen auf diese Spiralornamentik zu konzentrieren, indem sie immer wieder neue Variationen erfinden. Kleine Goldscheiben und Knöpfe aus den Schachtgräbern von Mykene bringen davon zahlreiche Proben, wobei sich das Muster immer um einen Mittelpunkt ordnen und in eine runde Umrahmung fügen muß. Das mäanderartige Band der Grabstele (27) wird dort (29) zu einem Kreismuster gebogen. Es umzieht dreimal je vier Wendepunkte, wobei es teils dem äußeren Rand, teils dem mit radialen Spiralhaken verzierten Mittelfeld folgt. Auf einer anderen Goldscheibe (30) sind sechs Kreismotive, die aus eng gewickeltem Draht zu bestehen scheinen, um einen siebten geordnet; durch angesetzte, in Haken auslaufende Linien und durch Verbindungsstücke wird das Ganze bei näherem Hinschauen zu einem zusammenhängenden Spiralmuster. Stark vereinfacht schmückt es auch eine Gemme (31).

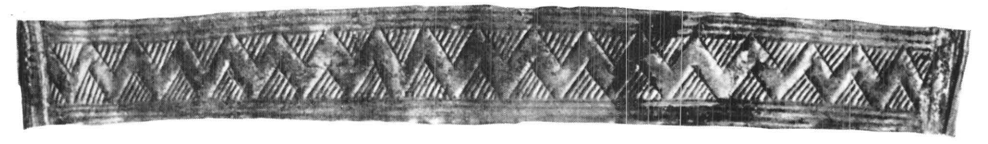
Mit derselben Intensität und Präzision, mit der sich hier die Spirale aus feinsten Linien zusammenrollt, ohne noch einen Zwischenraum zu lassen, hat auch die Kunst der nordischen Bronzezeit dieses Muster behandelt. Sie hat die Spirale geradezu zu ihrem Erkennungszeichen gemacht, sie verwendet sie, aus wirklichem Draht zusammengedreht, als Teile von Fibeln und anderen Geräten und verziert mit ihr in wechselnden Gruppierungen und Folgen die Flächen, wobei sie in sicherer Gravierung auf der spiegelnden Oberfläche der Bronze am schönsten zur Wirkung gebracht werden. Die mykenischen Griechen haben für ihre Spiralornamentik offenbar Anregungen aufgenommen, die teils aus dem Orient, teils aus älteren Schichten ihrer Vergangenheit stammen. Denn schon das steinzeitliche Griechenland kennt ähnliche Muster, wie Spirale und Spiralnetz, die bevorzugte Motive in der Kultur der Kykladen waren. Diese Kultur, die gegen den Anfang des 2. Jahrtausends v. Chr. im Untergehen begriffen war, verwendete das Spiralmuster bereits auch als Andeutung der Umwelt, und es spricht für eine Verwandtschaft der künstlerischen Veranlagung, wenn auf einem Bild der Kykladenkunst ein Schiff in einem Meer von Spiralen schwimmt, wie auf der Stele (26) das Gespann über einen Erdboden fährt, der aus Spiralen besteht. Die Einstellung zu Ornament und Gestalt ist also dieselbe hier wie dort.

Doch beherrscht die Spirale die mykenische Kunst nicht so ausschließlich wie die der Kykladen, denn neben ihr stehen zahlreiche andere Muster. So ist auf einem der Goldknöpfe aus den Schachtgräbern (32) ein Sternmuster zu sehen, das sich

blank von dem fein gestrichelten Grund abhebt. Eine Gemme (33) wiederholt dies Motiv. Auch dieser Stern ist durch den Bezug auf den Mittelpunkt, von dem die Strahlen ausgehen, und auf den Rand, dem sie zustreben, fest mit der runden Fläche verbunden. Ebenso und noch mathematischer stehen das Kreuzmuster (34) oder die Zirkelrosette in dem Kreis, wie mit dem Lineal und dem Zirkel konstruiert. Es sind geometrische Muster, deren einfachste Form, das Zickzackband, glänzend aus dem schraffierten Grund ausgespart, einen Goldstreifen ziert (35) und



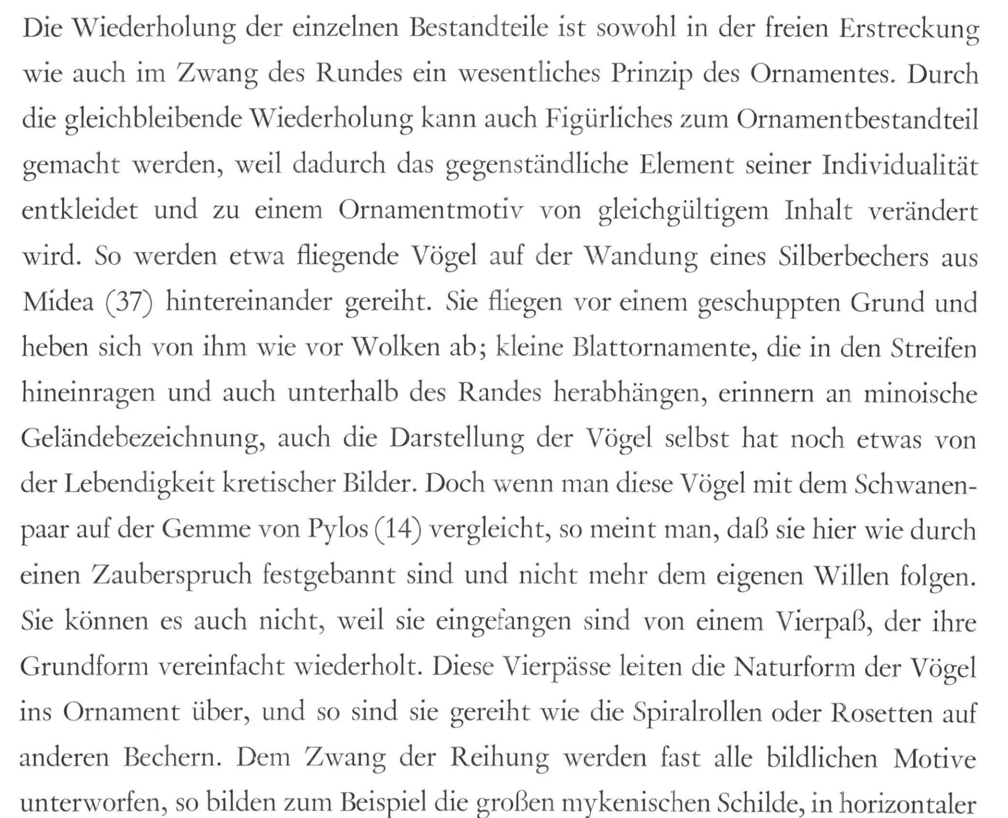
33 Grüner Stein aus Kreta



35 Goldband aus Mykene



34 Goldknopf aus Mykene



deren komplizierteste der flächendeckende Hakenkreuz-Mäander ist. Dieses Muster ist auf einem Schwertgriff aus Mykene (36) nur noch schwach zu erkennen.

Die Wiederholung der einzelnen Bestandteile ist sowohl in der freien Erstreckung wie auch im Zwang des Rundes ein wesentliches Prinzip des Ornamentes. Durch die gleichbleibende Wiederholung kann auch Figürliches zum Ornamentbestandteil gemacht werden, weil dadurch das gegenständliche Element seiner Individualität entkleidet und zu einem Ornamentmotiv von gleichgültigem Inhalt verändert wird. So werden etwa fliegende Vögel auf der Wandung eines Silberbechers aus Midea (37) hintereinander gereiht. Sie fliegen vor einem geschuppten Grund und heben sich von ihm wie vor Wolken ab; kleine Blattornamente, die in den Streifen hineinragen und auch unterhalb des Randes herabhängen, erinnern an minoische Geländebezeichnung, auch die Darstellung der Vögel selbst hat noch etwas von der Lebendigkeit kretischer Bilder. Doch wenn man diese Vögel mit dem Schwanenpaar auf der Gemme von Pylos (14) vergleicht, so meint man, daß sie hier wie durch einen Zauberspruch festgebannt sind und nicht mehr dem eigenen Willen folgen. Sie können es auch nicht, weil sie eingefangen sind von einem Vierpaß, der ihre Grundform vereinfacht wiederholt. Diese Vierpässe leiten die Naturform der Vögel ins Ornament über, und so sind sie gereiht wie die Spiralrollen oder Rosetten auf anderen Bechern. Dem Zwang der Reihung werden fast alle bildlichen Motive unterworfen, so bilden zum Beispiel die großen mykenischen Schilde, in horizontaler



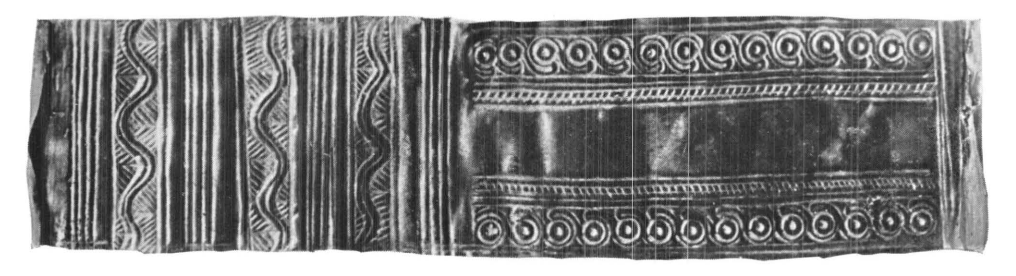
36 Schwertgriff aus Mykene



37 Fries eines Silberbechers

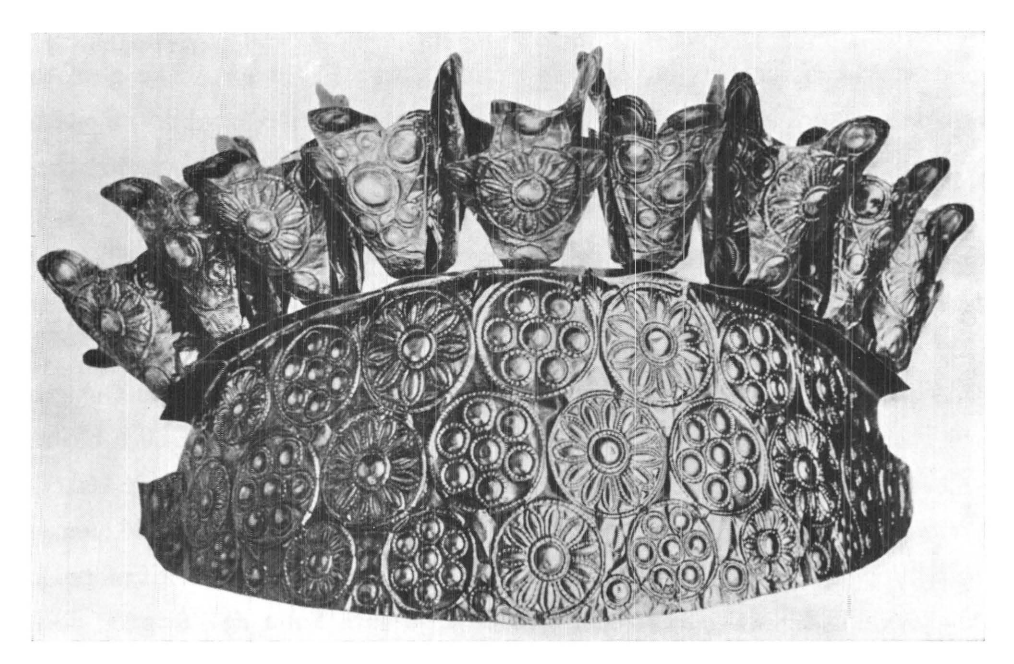
Folge gemalt, Wandfriese in den Palästen von Knossos und Tiryns. Wenn dabei immerhin die Erinnerung an wirkliche, an der Wand aufgehängte Schilde eine gewisse Motivierung ergibt, so fehlt sie in anderen Fällen ganz. Die gleichen Schilde sind auch in senkrechter Folge und dabei immer kleiner werdend auf einem Schwertblatt angebracht; Helme aus Eberzähnen umziehen ein Tongefäß, Stierköpfe in Vorderansicht mit langen Hörnern oder Profile bärtiger Männerköpfe säumen in bunten Metallen eingelegt den Rand von Trinkbechern. Selbst der Mensch unterliegt also jener Kraft, die schon die Delphine auf dem Siegelzylinder (23) zu eintöniger Reihung gezwungen hatte.

Jedoch ist Reihung nur eines von mehreren Ordnungsprinzipien, sie setzt Grenzen nur oben und unten, während nach den Seiten hin das Muster ganz offen bleibt. Ohne jede Grenze ist demgegenüber das Spiralnetz (42) oder das flächige Hakenkreuz-Mäandermuster(36), das sich in jeder Richtung fortsetzen läßt; vollkommen in sich abgeschlossen sind dagegen die konzentrischen Motive. Streifenförmige Muster verlaufen waagerecht oder senkrecht, je nach Form des Trägers; doch



38 Goldband aus Mykene

können sie auch kombiniert werden, wie auf dem Goldblech aus einem mykenischen Schachtgrab (38). Im linken Teil laufen Streifen und Wellenlinien senkrecht herab, rechts schließen sich in waagerechtem Verlauf Reihen von Spiralhaken, die ein unverziertes Feld begrenzen, an. In ähnlicher Weise trafen schon bei der Stele (25) die waagerechten Spiralbänder auf ein einzelnes, senkrecht verlaufendes. Das beliebte Spiralnetz verbindet ständig die Senkrechte und die Waagerechte, wobei noch eine schräg verlaufende Richtung dazukommt. Ähnlich ist die Verbindung der einzelnen Kreismotive untereinander, die ein Golddiadem aus einem mykenischen Schachtgrab (39) schmücken. Sie sind teils rosettenartig, teils mit Kreismotiven gefüllt und in drei Reihen übereinander geordnet, wobei jeweils das Motiv wechselt. Es ergibt sich dadurch eine Schrägfolge von je drei Kreisen mit gleichen



39 Golddiadem aus Mykene

Mustern, die aus der einfachen, waagerechten Anordnung sowie dem gleichmäßigen Alternieren der Muster und der Reihen ein Flächenmuster macht.

Auf dem spiegelbildlichen Richtungswechsel baute sich das Delphinmuster des Fußbodens von Tiryns (24) auf. Er setzt in der Mitte eine unsichtbare Grenze, eine Achse, von der aus die Richtungen wechseln. Wenn dieses Prinzip mit der waagerechten Reihung verbunden wird, so unterbricht diese Achse wie eine Zäsur den gleichmäßigen Fluß. Ein oft wiederholtes Ornamentband der mykenischen Kunst, wie es als Relieffries den neuen Palast von Knossos schmückte (40), besteht



40 Kalksteinfries aus Knossos

aus einer Folge von symmetrischen Motiven. Dieses hat eine Mittelachse, die aus einem gerahmten Spiralband besteht, und an die festen Kanten dieses Streifens setzen rechts und links zwei palmettenartige Fächer an, die sich genau entsprechen. Eine weitere Zäsur entsteht bei der Reihung dadurch, daß diese Fächer sich ihrerseits mit den Spitzen berühren und auch von diesem Punkte aus den Forderungen der Symmetrie entsprechen. Hier suchen aber eingeschobene wellenförmige Linien zu vermitteln und zu verbinden. In diesem waagerechten Ornamentstreifen ist ständiger Gegensatz; der fast naturhaften Weichheit der Palmetten steht die steinerne Festigkeit der Mittelachse gegenüber, deren Senkrechte aber durchschnitten wird von der Linie der Palmettenherzstücke. Dazu kommt der Wechsel der Richtung. Der Rhythmus: links, senkrecht, rechts, links, senkrecht usf. ist mithin wesentlich differenzierter als der einer einfachen Metopen-Triglyphen-Abfolge des späteren dorischen Tempelfrieses, an den das mykenische Ornament gerade wegen der statischen Form des senkrechten Elementes stets erinnert.

Bei der hervorragenden Rolle, die das Ornament in der mykenischen Kunst spielt, wird die der figürlichen Bilder immer geringer. Die Vereinfachung der minoischen



41 Goldbeschläge aus Mykene

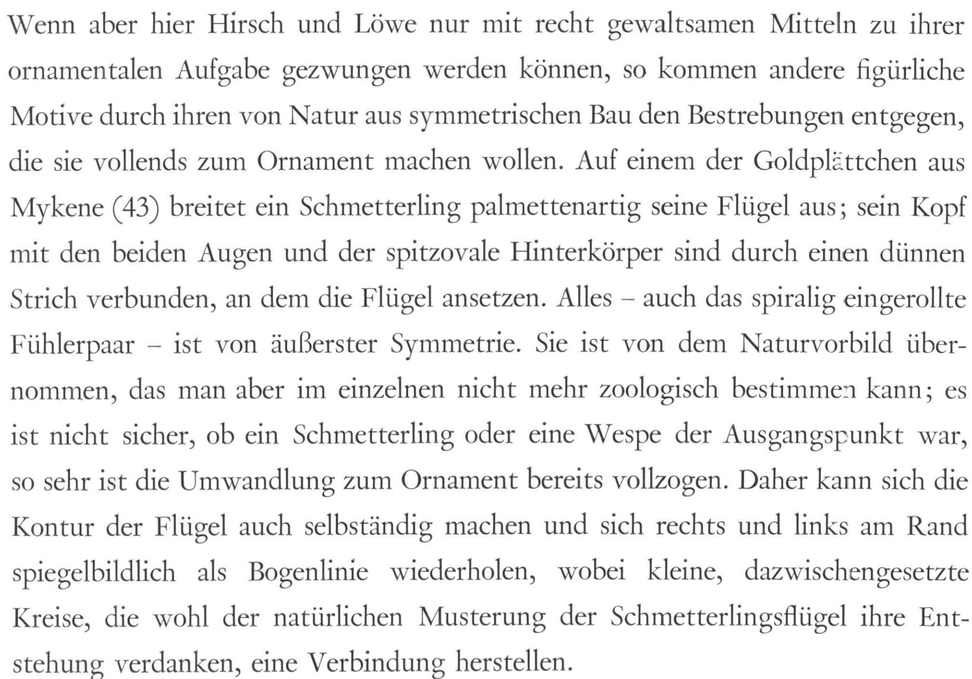


42 Goldbeschläge aus Mykene

Bilder mit dem Ziel der Klärung und Ordnung ist nur Anfang eines Prozesses, der schließlich alle bildlichen Motive zu Ornamenten verwandelt.

Es werden dabei zwei Wege beschritten, die sich jedoch oft berühren. Aus den Schachtgräbern von Mykene stammt ein goldverkleidetes Holzkästchen (41,42) von sechseckigem Grundriß, auf dessen Seitenwänden Felder mit engem Spiralnetz und solche mit figürlichen Motiven abwechseln. Diese figürlichen Bilder zeigen einen weiten Abstand von thematisch verwandten Bildern aus dem gleichen Fundzusammenhang. Nur schwer erkennt man noch links eine Gazelle mit umgewendetem Kopf, ähnlich dem Hirsch des Goldringes (16), und einen Löwen in gestrecktem Lauf, auch er an die Pferde des Gespanns auf demselben Ringe erinnernd. Über ihm ist ein Stierkopf in Vorderansicht zu identifizieren, doch fehlt jede Spur von einem Körper, und es ist auch nicht recht erfindlich, was ein Stier bei der Verfolgung einer Gazelle durch einen Löwen zu suchen hat. Der Künstler hat dieses Motiv offenbar ohne inhaltliche Bindung in das Bild gesetzt, und zwar groß und deutlich, so daß Gazelle und Löwe, die ohnehin nicht recht die Vorstellung einer wirklichen Verfolgung aufkommen lassen, auch vornehmlich die Aufgabe zu haben scheinen, das rechteckige Feld zu füllen. Die Tiere müssen sich

dabei allerlei Verrenkungen gefallen lassen. Der Stierkopf mit seiner Symmetrie regte aber offenbar den Sinn des Künstlers an, den Zwischenraum zwischen den Hörnern mit symmetrischen Blattmotiven zu füllen, zwischen das eine Horn und den Schwanz des Löwen drei palmettenartige Blätter einzufügen, die Form des Löwenschweifes dadurch zu wiederholen und die rechte obere Ecke des Feldes mit Palmwedeln zu füllen, die deutlich wiederum zu dem Stierhorn in Bezug gesetzt sind. Einem Künstler, der auf diese Weise vorgeht, können die einzelnen figürlichen Elemente des Bildes und deren Inhalt nicht von Wichtigkeit sein. Auf dem zweiten Figurenbild des Kästchens verfolgt wiederum ein Löwe in fliegendem Laufe seine Beute, diesmal einen Hirsch, den er bereits ereilt hat. Der Hinterkörper des Hirsches fehlt, so daß der Eindruck entsteht, der Löwe habe schon einen Teil seines Opfers gefressen. Doch sollte man vielleicht das Bild nicht auf solche inhaltlichen Details betrachten; denn auch hier kam es dem Künstler vornehmlich auf eine gleichmäßige und dichte Füllung des Feldes an. Aufsteigende kleine Palmbäume, einzelne Palmwedel und kleinere Blätter füllen auch wirklich jeden Raum, den die Tiere noch übrig gelassen hatten. Auf diese Weise sticht das flächenfüllende Muster, das aus figürlichen Teilen zusammengesetzt ist, nicht einmal so sehr von den anderen, den Spiralmustern ab.



Wenn aber hier Hirsch und Löwe nur mit recht gewaltsamen Mitteln zu ihrer ornamentalen Aufgabe gezwungen werden können, so kommen andere figürliche Motive durch ihren von Natur aus symmetrischen Bau den Bestrebungen entgegen, die sie vollends zum Ornament machen wollen. Auf einem der Goldplättchen aus Mykene (43) breitet ein Schmetterling palmettenartig seine Flügel aus; sein Kopf mit den beiden Augen und der spitzovale Hinterkörper sind durch einen dünnen Strich verbunden, an dem die Flügel ansetzen. Alles – auch das spiralig eingerollte Fühlerpaar – ist von äußerster Symmetrie. Sie ist von dem Naturvorbild übernommen, das man aber im einzelnen nicht mehr zoologisch bestimmen kann; es ist nicht sicher, ob ein Schmetterling oder eine Wespe der Ausgangspunkt war, so sehr ist die Umwandlung zum Ornament bereits vollzogen. Daher kann sich die Kontur der Flügel auch selbständig machen und sich rechts und links am Rand spiegelbildlich als Bogenlinie wiederholen, wobei kleine, dazwischengesetzte Kreise, die wohl der natürlichen Musterung der Schmetterlingsflügel ihre Entstehung verdanken, eine Verbindung herstellen.



43 Goldscheibe aus Mykene

Mehr aufgenötigt wird die Symmetrie dem Tintenfisch, der doch von Natur aus unsymmetrisch und ohne rechte feste Form, weich und nachgiebig ist. In seiner ganzen Natürlichkeit, wie er schräg durch das Wasser treibt, hatte ihn die minoische Kunst (8) erfaßt, auf einem Goldbecher aus Midea wurde er durch ein umrandendes Band abgesondert, ähnlich wie die Vögel auf dem Silberbecher des gleichen Fundortes (37). Auf den Goldscheiben von Mykene (44) wird er gänzlich zum Ornament. Der Körper ist senkrecht aufgerichtet und zu einem Spitzoval geformt, die Fangarme müssen sich zu Spiralen einrollen. In gleichmäßiger Ausbreitung sind sie nach der Mittelachse orientiert, aber auch auf einen Mittelpunkt hin, wodurch sich der Tintenfisch den Spiralmustern der Goldscheiben angleicht. Doch behält er selbst noch als Ornament die Fähigkeit zur Wandlung, denn das Tintenfischornament kann je nach Bedarf in die Breite oder Länge gezogen werden, aber selbst dort, wo das Tier bis zur Unkenntlichkeit verändert ist, bleibt die symmetrische Ausbreitung. So schmückt der Tintenfisch mit weit ausgreifenden Fangarmen und mit seinem senkrechten Körper zahlreiche Kannen (45) und hochstielige Tonbecher. Er ist zu einer dekorativen Formel geworden wie alle anderen



44 Goldscheibe aus Mykene



45 Bügelkanne, New York


46 Gefäß aus Berbati

Tiere und auch die Pflanzen. Lilien werden zu geschachtelten Winkelhaken, und die Palmen der Vase von Kakovatos werden immer dünner, lebloser und reduzierter. Alles wird auf die einfachste Formel gebracht, so daß ohne Kenntnis der Übergangserscheinungen das ursprüngliche Vorbild oft schwerlich noch zu identifizieren ist. Seeigel werden zu einfachen Kreisen, Purpurschnecken zu einem korkenzieherartigen Muster, dessen Grundform sich beliebig variieren läßt. Sie hängen gereiht oder zu Paaren geordnet wie Fransen an den Gefäßen herab, oder sie ordnen sich, andeutungsweise noch von anderem Meeresgetier umgeben, in einem waagerechten Streifen, der das Gefäß (46) umzieht. Gerade solche Streifen aber schaffen jetzt eine klare Gliederung auf den Wandungen der Gefäße, und diese ist wichtiger als die figürlichen Bilder, die hier, ihrer ursprünglichen Lebendigkeit beraubt und auf lineare Schnörkel reduziert, eingeengt zwischen den festen, waagerechten Streifen ein letztes Dasein fristen.

Der zweite Weg, der zu demselben Ergebnis führt, überschneidet den ersten mannigfach. Auch hier wird die Naturform vereinfacht, doch erfolgt die Auflösung mehr von innen heraus. Die Konturen bleiben im wesentlichen unangetastet, nur erhalten sie eine neue Bedeutung, insofern sie nicht mehr einen plastischen Körper, sondern eine neutrale Fläche umgrenzen. Diese wird mit Ornamenten bedeckt. Die

Natur kommt dieser Tendenz vielfach entgegen, so etwa in der scheckigen Musterung des Stierfelles. Die Fläche des Tieres ist auf einer Vase (47) mit einer kräftigen Konturlinie umzogen und durch Innenlinien, die immerhin zu dem Aufbau des Lebewesens in Bezug stehen, unterteilt. Die dadurch entstehenden Felder aber sind mit Mustern bedeckt, die nun nicht mehr einfach als Wiedergabe des Felles aufgefaßt werden können. Es sind drei ganz verschiedene, Bogenmotive auf der Halsfläche, ein enges Schuppenmuster auf dem Bauch, und auf dem Hinterschenkel sieben Kreise, die sich um einen achten ordnen, wie etwa auch auf den Goldarbeiten von Mykene (39). Das Tier ist also zum Träger von Ornamenten geworden, und ähnlich ist es dem auf dem gesenkten Kopf des Stieres stehenden Vogel ergangen, dessen Oberfläche mit Wellenlinien gefüllt ist. Hals und Beine sind bei diesem Vogel an den betont konturierten Körper angesetzt, wobei der Maler besonderen Wert legte auf die Parallelität der Beine untereinander und zu der Linie, die sich aus dem Stierhorn und der Körperkontur des Vogels zusammensetzt, ähnlich wie der



47 Gefäß aus Zypern



48 Kanne aus Deiras

Meister jenes Kästchenreliefs (41) seinem Sinn für ornamentales Spiel an entsprechenden Stellen freien Lauf gelassen hatte. Auf einem anderen Gefäß (48) sind Vögel zu einem Fries geordnet. War es auf dem Silberbecher von Midea (37) noch ein ornamentaler Rahmen, der sich von außen einengend um die Vögel legte, so ist hier die Kontur der Vögel selbst zu einem starren Panzer geworden. Breit und kräftig gezogen, zwingt er den Vögeln eine eigenartige Blasenform auf, die mit ihrem eingesetzten Liniengitter das eigentliche dekorative Motiv des Frieses ist. Auch hier sind Beine, Hals und der Kopf mit dem langen Schnabel äußerlich und unverbunden angesetzt; als letzte Konzession an das Naturvorbild können sie ganz nebensächlich behandelt werden. Natürlicher ist der kleine, als Lückenbüßer eingeschobene Vogel, der mit seinen normaleren Proportionen erkennen läßt, wie stark sich die anderen dem bloßen Ornament schon genähert haben.



49 Deckel aus Palaikastro



50 Gefäß aus Iria

Mit erstaunlicher Konsequenz strebt dieser Ornamentierungsprozeß in der ganzen mykenischen Welt zwar auf verschiedenen Wegen, aber überall mit großer Einheitlichkeit zum Ziele. Der Becher mit dem Stier (47) stammt aus Zypern, das Gefäß mit den Vögeln (48) aus der Argolis, aus Kreta ein durchbrochener Tondeckel (49), in dessen rechteckige Felder je eine schwimmende Ente gesetzt ist. Die eine ist wie die andere, und ihre gemeinsame Form ist auf eine hohe Bogenlinie zurückgeführt, die sich über den Grundstreifen erhebt. Parallellaufende Innenlinien zerlegen die Fläche weiter in einzelne Streifen, von denen zwei mit einer engen Folge senkrechter Striche versehen sind. Nur der angesetzte Kopf ist hier von dem Wasservogel als Lebewesen übrig geblieben. Zu rein geometrischen Mustern fügen sich in den rautenförmigen Teilen des Deckels geschachtelte Winkel zusammen.
Am Ende hat die mykenische Kunst offenbar ganz zu einer gegenstandslosen Dekorationsweise gefunden. Ein Tongefäß aus der Argolis (50) kann das Endstadium veranschaulichen. Die Henkelzone ist ausschließlich mit geometrischen Mustern verziert, die sehr sparsam und in großen Abständen angebracht sind. Senkrechte Motive, Stundenglas und geschachtelte Winkel werden mit senkrechten Strichen, die außen von einer doppelten Bogenlinie besetzt sind, flankiert. So entstehen große Felder, die bis auf zwei verschwindend kleine, gegenständige Haken ganz leer gelassen sind. Der Reiz der leeren Fläche in ihrem Gegensatz zu dicht ver-

zierten Teilen wird hier empfunden, und nicht zum erstenmal, denn schon auf einer der Grabstelen von Mykene (27) und auf dem verzierten Goldblech (38) flankierten Ornamentbänder eine freie Zone.

Mit solcher linearer Dekorationsweise endet die mykenische Kunst einfach und ganz schlicht. Es ist müßig zu fragen, wie die Dinge ohne das gewaltsame Ende, ohne den Eingriff von außen weitergegangen wären.

Ein Kreislauf hatte sich vollendet, denn die letzten Erzeugnisse der mykenischen Kunst berühren sich eigenartig mit den ersten Spuren, die die Einwanderer auf griechischem Boden zurückgelassen hatten. Schon im 3. Jahrtausend v. Chr. wurden Gefäße, die vielleicht als griechisch anzusehen sind, mit geometrischen Bändern verziert, und die Vasen des frühen 2. Jahrtausends – wie eine Amphora aus Eutresis (51) – tragen bereits eine reiche Auswahl an geometrischen Motiven, wie Schachbrett, Stundenglas, Rautenband und Wolfszahnmuster. Es sind dieselben, die auch auf den letzten mykenischen Gefäßen betont in Erscheinung treten und wohl nie



51 Amphora aus Eutresis

ganz vergessen waren. Auch herrscht hier wie dort die senkrechte Orientierung und die Felderbildung. Das kann kein Zufall sein, sondern muß auf einer besonderen künstlerischen Veranlagung dieser frühen Griechen beruhen, die teils mehr, teils weniger deutlich hervortritt. Sie ist schon zu erkennen an der Dekoration der erhaltenen Tongefäße aus der ersten Hälfte des 2. Jahrtausends, bei der sich zeigt, daß sie eben ganz auf das Ornament gerichtet ist. Nur wenn man dies berücksichtigt, wird überhaupt verständlich, was sich im Laufe des Jahrtausends in der Kunst Griechenlands abgespielt hat. Es ist zwar heute schwer, sich ein völliges Beschränken auf gegenstandslose Motive vorzustellen – auch die moderne abstrakte Kunst kann nicht dazu verhelfen. Zunächst muß einfach festgestellt werden, daß es offenbar wie vielen anderen Völkern auch den Griechen von sich aus nicht eingefallen wäre, die Aufgabe der Kunst in der Wiedergabe der Natur zu sehen. Es ist durchaus nichts Ungewöhnliches, daß die Natur mit ihrer Vielfalt, Verschiedenheit und Formenfülle, aber auch mit ihren Zufälligkeiten und Wandlungen als verwirrend, unfaßbar und unzugänglich für die Griechen außerhalb der Kunsttätigkeit blieb. Doch von einmaliger Bedeutung ist, daß diese ursprüngliche griechische Kunst auf die so ganz anders orientierte Kretas gestoßen ist.

Wie wenn zwei verschieden geladene elektrische Pole bei der Annäherung den Funken überspringen lassen, so heftig war auch hier der Aufeinanderprall. Wie geblendet von der Eigenart und Höhe dieser fremden Kultur wünschten die zu Macht und Reichtum gekommenen griechischen Fürsten, teilzuhaben auch an diesem künstlerischen Reichtum. Sie legten gerne alte Vorstellungen dafür ab, und je enger die Beziehung zu dem Zentrum dieser Kultur war, um so stärker auch der Wunsch, die eigenen Paläste nicht weniger prächtig ausgestattet zu sehen als die kretischen. Begierig und widerstandslos wurde aufgenommen, was so fremd und faszinierend war. Bald fing jedoch die eigene Anlage, die man glaubte leugnen zu können, an, sich wieder zu melden und das Fremde zu durchdringen. Damit aber begann der eigentliche Kampf zweier Anschauungen, der reich an Spannungen war und mit dem Durchbruch der eigenen, griechischen endete. Der Untergang des minoischen Reiches und die Einbeziehung Kretas in den griechischen Herrschaftsbereich waren dabei von Bedeutung für das Erstarken auch des künstlerischen Selbstbewußtseins. Der verwirrende Schein der ganz auf die sinnliche Wahrnehmung bauenden kretischen Kunstwerke wurde umgeformt und gebändigt, die

Formen der Natur verringert und auf wenige übersichtliche beschränkt. Die schon früher empfundene Schönheit des Gesetzmäßigen, die in der rhythmischen Wiederholung des gleichen liegt, wurde wieder gesucht, und alles, was sich diesem Willen nicht fügen kann, ausgeschieden. So befreit sich die mykenische Kunst in einem ungeheueren Kraftakt von allem, was ihr nicht gemäß war, läßt alles Unkontrollierbare und Trügerische untergehen, um zu der schon anfänglich vorhandenen, rein ornamentalen Kunst zurückzufinden. Deren Genauigkeit und Nüchternheit scheinen weite Bereiche des Lebens beherrscht zu haben, sprechen sie doch auch aus den fast pedantischen Listen und Abrechnungen der tönernen Schrifttäfelchen.

Die spätmykenische Kunst ist daher keineswegs als eine kraftlose Alterserscheinung aufzufassen, etwa als eine Kunst, die mit ständigem Nachlassen der Energien die Erreichung eines angestrebten Zieles aufzugeben gezwungen ist; nichts wäre falscher als dies. Nicht zuletzt spricht für die bezwingende Kraft des ornamentalen Kunstwillens auch die Wirkung, die dieser auf die mykenische Rundplastik hatte. Wie die minoische hält sie sich im Rahmen der kleinen Figur. Aber auch in der rundplastischen Gestaltung, in der doch der Wille zur Nachbildung unbedingte Voraussetzung zu sein scheint, formt der Sinn für das Ornamentale das Vorbild mit fast magischer Kraft und mit zwingender Folgerichtigkeit um. Tonstatuetten von Frauen (52) lassen erkennen, daß auch der Mensch eine ornamentale Formel geworden ist, unter der sich kaum noch Leben rührt. Es ist daher wenig wahrscheinlich, daß hier eine monumentale Plastik hätte entstehen können. Vereinzelte Versuche in größerem Maßstab, wie auch das bekannte Löwenrelief des Tores von Mykene, können nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie in kleinerem erdacht sind und daß wie der Malerei so auch der mykenischen Plastik der Sinn für Monumentalität abgeht. Es ist ein anderes Gebiet, auf dem sich dieser allein und um so freier betätigen kann. Das zeigt die Architektur mit den großartigen Gewölben der Kuppelgräber, der durchdachten Planung der Paläste und den gewaltigen «Kyklopen»-Mauern, die als unvergängliche Zeugen noch heute aufragen.

Das Ende der mykenischen Epoche ist ein gewaltsames, und nach dem Eindringen neuer griechischer Stämme ist die mykenische Kultur versunken unter einer dicken Schuttschicht, die sich über sie legte. Ein beispielhafter Vorgang war abgeschlossen, und es hatte sich gezeigt, daß die Griechen, denen eine ganz im Ornament Genüge findende Kunst eigen war, dennoch die Bereitschaft besaßen, bisher Unbekanntes



52 Tonstatuette

und von fremden Völkern Hervorgebrachtes, wie die figürliche Kunst, aufzunehmen, aber auch die Kraft, sie umzuformen, sich damit auseinanderzusetzen und schließlich mit Eigenem wieder durchzudringen. Was sich hier im Zusammentreffen mit der fremden minoischen Bildkunst abgespielt hat, wird sich mit veränderten Voraussetzungen und mit anderen Ergebnissen noch einmal wiederholen.

Als die Dorische Wanderung ist jene gewaltige Völkerverschiebung bekannt, die alle Verhältnisse und nicht nur die Griechenlands grundlegend veränderte. Die Vorboten der nach Griechenland drängenden Stämme hatten sich schon früh im Norden des Landes gemeldet, doch vollzog sich die Besitznahme von Griechenland nicht in einem Zuge und nicht ohne heftigen Widerstand. Bis zum Isthmus von Korinth stießen sie vor, und in historischer Zeit erinnerte man sich noch an einen 100jährigen Vertrag zwischen den Neuankömmlingen und den Eingesessenen, an einen Waffenstillstand, der nicht nur den Untergang der mykenischen Welt hinauszögerte, sondern auch die Durchführung des Zuges nach Troja ermöglichte. Dieser fand nach Eratosthenes, dem Gelehrten des 3. Jahrhunderts v. Chr., in den Jahren 1194–1184 statt, und 60 Jahre nach seinem Ende mußten (nach Thukydides) die Böotier in Thessalien ihre alte Hauptstadt Arne räumen und sich in ihre späteren Gebiete zurückziehen; 80 Jahre nach dem Ende des Trojanischen Krieges besetzten (nach demselben Historiker) die Dorer die Peloponnes. Was die Alten die Rückkehr der Herakliden, wir aber die Dorische Wanderung nennen, müßte demnach gegen 1104 v. Chr. abgeschlossen gewesen sein.

Die Besitzergreifung des Landes ist jedoch sicher nicht auf das Jahr genau festzulegen, denn sie erfolgte nicht überall im ersten Ansturm; so wird von erbittertem Widerstand einzelner Herrschersitze berichtet, etwa von Amyklai, das erst nach langjähriger Verteidigung erobert werden konnte. An anderen Stellen wurden die Verhältnisse in gegenseitigem Einvernehmen durch Verträge geregelt, andere Teile des Landes blieben überhaupt zunächst so gut wie unberührt, und gerade Athen galt als eine Zufluchtsstätte für vertriebene Fürsten, wie etwa die Nachkommen des Nestor aus Pylos dorthin gekommen sein sollen.

Wenn sich auch der Übergang auf größere Zeitspannen erstreckt, so trennt doch die Dorische Wanderung die untergehende mykenische Kultur von dem neuen Beginn. Es ist dem späteren Griechentum bewußt gewesen, daß mit ihr ein neuer Anfang gemacht worden ist, daß seit dem Zur-Ruhe-Kommen der griechischen Stäm-

me im wesentlichen dauernde Verhältnisse bestanden, die Grundlage für alles Kommende. So beginnen jetzt auch die ersten, festen Daten der Geschichte, nachdem die Ansetzung des Trojanischen Krieges noch schwankend war; vom Historiker Herodot wird er fast 100 Jahre früher datiert als von Eratosthenes, auch die parische Marmorchronik gibt eine etwas frühere Zeit an. Festpunkte des eigenen chronologischen Systems der Griechen aber sind der Beginn der Siegerliste von Olympia (776 v. Chr.), der Ephorenliste von Sparta (754 v. Chr.) und der Archontenliste von Athen (752 v.Chr.). Sie betreffen grundlegende Einrichtungen griechischen Lebens, und hier beginnt die Geschichte im Bewußtsein der Griechen.

Den Zeitabschnitt der ersten vier Jahrhunderte nach der Dorischen Wanderung pflegt man als die Geometrische Epoche zu bezeichnen. Die Ausgrabungen auf dem Dipylon-Friedhof in Athen vom Jahre 1871, die reiche Funde an Tongefäßen erbrachten, erregten wegen deren geometrischer Verzierungsweise großes Aufsehen. Die Malereien schienen mit Lineal und Zirkel konstruiert zu sein, und sie sind es auch zum Teil. Das mußte allen Vorstellungen von einer Entwicklung der Kunst widersprechen, nachdem gerade damals auch die mykenischen Funde gemacht worden waren. Wie hilflos man diesem Stil zunächst gegenüberstand, zeigen die verschiedenen Erklärungsversuche, die vorgebracht wurden. Doch sowohl der Begriff der Bauernkunst als auch die Ableitung von Flecht- und Webekunst konnten so wenig wie andere Spekulationen eine Klärung bringen, weil sie die geometrische Kunst nicht als eine selbständige Erscheinung würdigten. Ihre Eigenart kann aber nach genauerer Kenntnis der Vorgänge innerhalb der mykenischen Kunst kaum mehr überraschen, denn die neuen Stämme sind Griechen wie jene, deren geometrischer Kunstwillen sich bereits gegenüber der kretischen Welt behauptet hatte. Sie sprechen dieselbe Sprache wie diese und bringen dieselbe Veranlagung mit. Sie kommen auch aus demselben Bereich, in dem seit dem Neolithikum nichts anderes als eine Ornamentkunst bekannt war. Doch sie treffen jetzt nach der Zerstörung der mykenischen Fürstensitze auf andere Verhältnisse, sie sind im wesentlichen auf sich selbst gestellt.

Wenn das wechselvolle Leben der Wanderzeit hemmend gewirkt und die Unvollkommenheit der technischen Mittel wohl eine rechte Entfaltung nicht zugelassen hatte, so trat jetzt in der neuen Heimat ihre Anlage zu ornamentaler Kunstübung mit großer Vehemenz zutage. Hier galt es, Neues zu lernen von den Töpfern, die

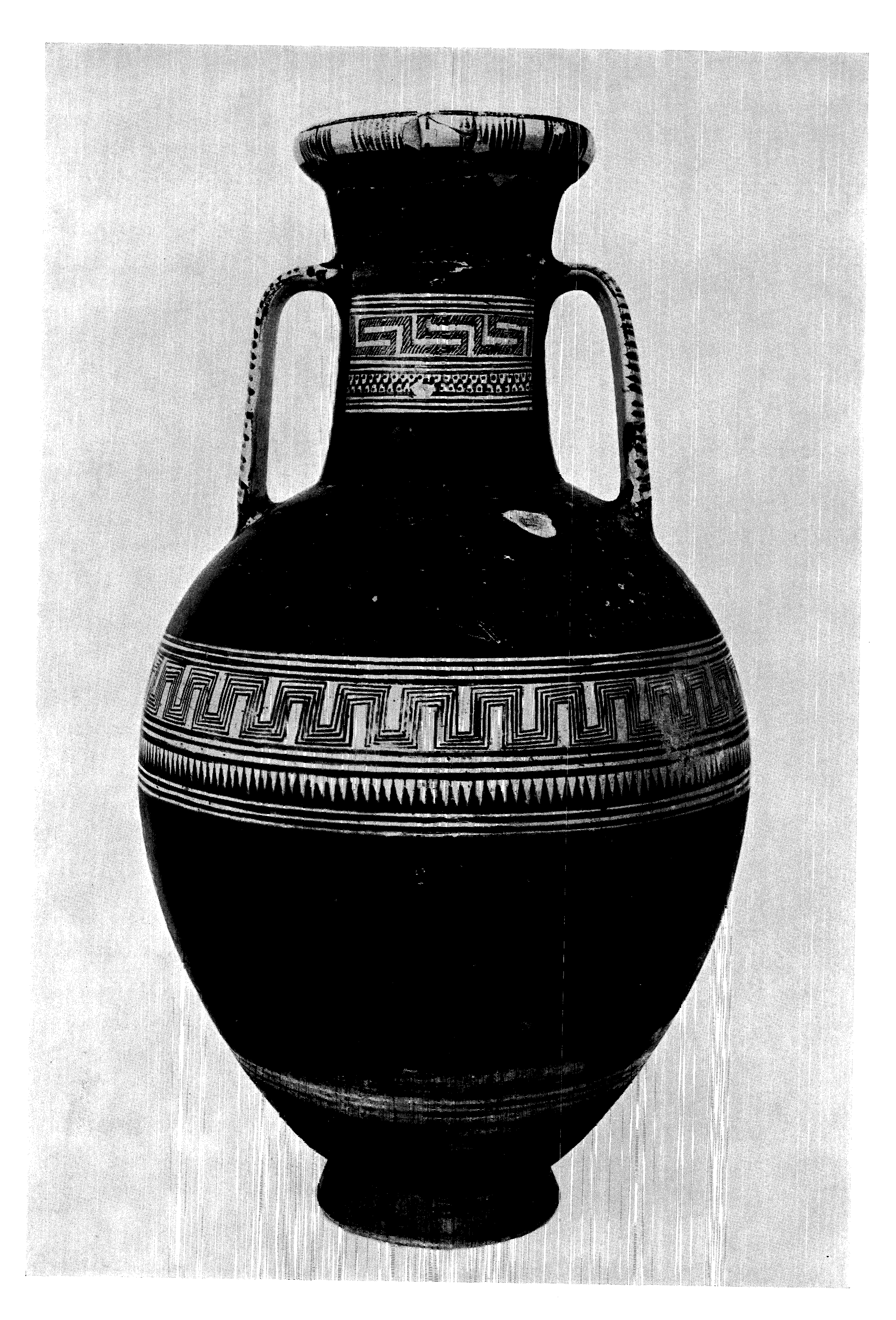
die Katastrophe überstanden hatten. Diese nützlichen Handwerker hatten gewiß außerhalb der Machtkämpfe gestanden, und von ihnen konnte man den Gebrauch der Töpferscheibe lernen, die Kunst des Tonschlämmens sowie das Geheimnis der dunklen, sich im Brand mit der glatten Gefäßoberfläche fest verbindenden Malfarbe, des Firnisses. Die Neuankömmlinge waren gelehrige Schüler, und als die letzten alten Werkstätten, die in Athen noch bestanden hatten, ihre Tätigkeit einstellten und mit ihnen auch die letzten mitgeschleppten mykenischen Ornamente und Formen abstarben, da waren sie ihren alten Lehrmeistern längst überlegen. Sie beherrschten die technischen Feinheiten virtuos. Nur in diesem Punkte hatten sie von ihren Vorgängern etwas übernehmen können, und dies speziell in Athen, wo die Verhältnisse günstiger waren als im übrigen Griechenland. So entstanden hier wahre Meisterwerke der Keramik. Die Töpfer schienen sich der neuen Mittel erst einmal versichern zu wollen, die ihnen erlaubten, ein lange geahntes Ziel zu erreichen. In zuchtvoller Konzentration auf wenige Gefäßtypen wird eine hohe Präzision der Formgebung angestrebt; die Konturen, die dank der Töpferscheibe von absoluter Symmetrie sein können, werden verbessert und verfeinert. Die einzelnen Teile des Gefäßes werden in sicherer Erfassung der ihnen zukommenden Funktionen abgestuft, abgesetzt, in ein Verhältnis gebracht und dadurch mit Leben erfüllt. Die kraftvolle Kontur ist von größter Empfindlichkeit, und es bedarf der Fertigkeit auch in anderer Hinsicht, um sie über den Prozeß des Trocknens und Brennens zu erhalten, wenn nicht alle Mühe umsonst gewesen sein soll. Die Bedeutung dieser technischen Möglichkeiten wird genau erkannt, war doch auch die feine Zubereitung des Tones durch mehrfaches Schlämmen Voraussetzung dafür, daß sich die Oberfläche des Gefäßes nicht mehr durch Steinchen, andere Verunreinigungen und Streifen entstellte. Die feine, gleichmäßig glatte Fläche des Gefäßes wird als schön empfunden, und große Teile bleiben daher frei von jedem Schmuck (53). Sie stehen gleichwertig, wie schon in der mykenischen Kunst, neben den verzierten Teilen. Nur auf einer so feinen Oberfläche kann auch der Firnis zur Geltung kommen, dessen gleichmäßig dunkle Farbe und dessen Glanz allein schon wirken. So werden auch große Teile des Gefäßes mit Firnis überzogen, ja sogar ganze Gefäße, bei denen nur kleine Aussparungen den Kontrast zu dem warmen Gelb des Tones zeigen (54, 55). Diese Wechselwirkung wird aufgesucht, der klare Gegensatz von braunschwarzem Firnis und gelblicher Tonfarbe. Helle



53 Amphora aus Athen

54 Kanne aus Athen

Partien stehen gegen dunkle und dunkle Ornamente auf hellem Grund. Die Grenzen sind unverrückbar bestimmt. Da ist kein Platz für Unklarheiten oder Zwischentöne, zumal man sich auch bei der Bemalung technischer Hilfsmittel bedient. Die umlaufenden Streifen erreichen ihre Präzision dadurch, daß der Pinsel auf die Oberfläche des auf der Scheibe rotierenden Gefäßes gesetzt wird, und die konzentrischen Kreise sind mit dem Zirkel gezogen (53–58). Wie hier die neuen Möglichkeiten ausgekostet werden, läßt deutlich erkennen, daß erst mit ihnen eine eigene, gleichsam aufgestaute, künstlerische Veranlagung Sprache und Gestalt gewinnen konnte. Hier äußert sich das Selbstbewußtsein der Griechen, ihr klarer Blick, auch ihre Stärke und Kraftreserve, die dem Willen, die Welt nach eigenen Vorstellungen einzurichten, Geltung verschafft.



55
Amphora
aus Athen



56 Amphora aus Athen



57 Attische Kanne, Mainz

In bewundernswerter Selbstzucht wird Schritt für Schritt vorgegangen. In der Ornamentik finden die einfachsten Muster am meisten Anklang. Schachbrett, Gitter, Zickzack und Rautenbänder lassen sich vielfältig miteinander verbinden. In der Art, wie dies geschieht, zeigt sich die Meisterschaft. Dabei wird die Wirkung durch sparsame Verwendung und auch durch den Wechsel von Ornamentstreifen und einfarbigen Zonen erhöht (55). Bald mit breiteren, bald mit schmaleren Streifen der Ornamente und durch das Abdecken oder Freilassen anderer Teile der Gefäßwandung wird der Bau des Gefäßes sinnvoll gegliedert, und die Malerei geht in so hohem Maße auf die Struktur des keramischen Erzeugnisses ein, daß man daraus schließen möchte, Töpfer und Maler sei ein und dieselbe Person gewesen. So hat jedes Ornament seinen festen, zugewiesenen Platz und stärkt unverrückbar den Bau des Trägers. Diese Funktion haben vornehmlich die umlaufenden Streifen. Im Blickpunkt des Betrachters stehen dabei am meisten diejenigen, die an der Schulter des Gefäßes angebracht sind, wo sie sich auch am weitesten außerhalb des tektonischen Gegeneinanders von aufstrebendem Tragendem und lastendem Getragenwerden befinden (56–58). Dort ordnen sich die geometrischen Muster zu

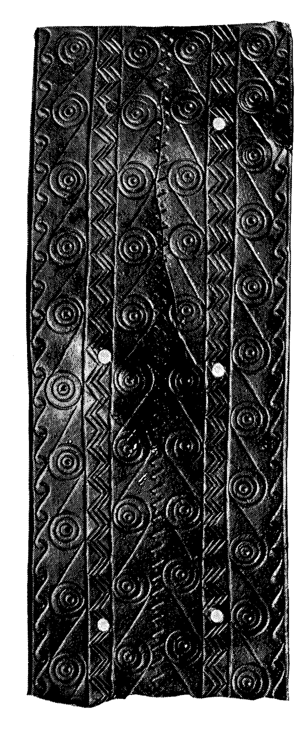
reicherer Fülle und gewinnen in ständiger Behauptung gegen die dunklen oder hellen Partien des Gefäßes immer mehr an Platz und Bedeutung. Der Reichtum an unterschiedlichen Mustern kann sich aber dort besonders ungestört entfalten, wo der gleichmäßige Umlauf des Streifens unterbrochen ist, in den Zonen zwischen den Henkeln. Hier fügen sich die Muster zu Flächenkompositionen; neue Motive, wie Hakenkreuz, Mäander und ihre Variationen finden Eingang. In diesen Ruhezonen werden Felder durch senkrechte Bänder gebildet, wie schon auf den frühesten griechischen Gefäßen (51) und dann bei den spätmykenischen (50). Kreismotive, flächenfüllende Schachbretter und Gitter werden durch sie begrenzt, hier kann freier von Rücksicht auf die Gesamtform des Gefäßes geordnet und eingeteilt werden, als es bei den umlaufenden Streifen möglich war. Diese Zonen sind insofern die ersten «Bild»-Felder der griechischen Vasenmalerei, und sogar von einer Komposition kann man hier schon sprechen. Denn die dünnen Ornamentbänder, die breiteren und die großen Flächen, alle mit geraden Linien begrenzt, sind in ein bestimmtes Verhältnis zueinander gesetzt. Dies scheint einfach zu sein, doch bietet es immer kleine Überraschungen. Kaum einmal sind die Entsprechungen wirklich genau. Weder in der Abfolge noch in der Symmetrie herrschen sie so exakt, wie auf den ersten Blick zu vermuten. Es sind vielmehr gerade die kleinen Abwandlungen, die der Symmetrie das Mechanische und Leblose nehmen und sie aktiv und spannend machen. Dieses neue Element läßt einen bedeutenden Unterschied zur mykenischen Kunst, etwa zu dem Triglyphenfries aus Knossos (40), hervortreten und verrät ein unruhigeres, drängenderes Temperament. Der Rhythmus dieser Ornamente ist zudem schwer und eindringlich, gleichbleibend und doch in der Wandlung lebend, und somit verwandt dem des Homerischen Hexameters. Hier wie dort herrscht auch die gleiche Exaktheit der Aussage, die gleiche Klarheit ohne Zwischentöne, sowie die gelegentliche, formelhafte Wiederholung. Das metrische Gerüst des Verses ist nüchtern wie das der Ornamente, doch fähig, innerhalb dieser engen Grenzen ein reiches Leben aufzunehmen.

Die geometrische Kunst ist am besten durch die Vasen bekannt, da viele hundert vollständig erhaltene eine breite Grundlage abgeben. Sie müssen auch schon zu ihrer Zeit als ein gleichwertiger Teil der Kunstübung gegolten haben, und es ist nicht nur die zufällige, günstige Erhaltung, die sie uns als so bedeutend erscheinen läßt. Soweit ein Blick auf andere Kunstwerke dieser Zeit noch möglich ist, sieht

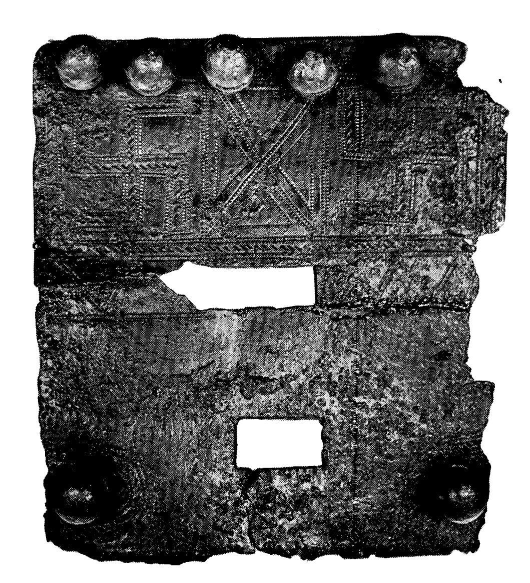


58
Amphora
aus Athen

man auch dort überall nichts anderes als auf den Gefäßen, die daher durchaus gültiger Ausdruck geometrischer Kunst waren und sind. Da sind etwa auf den glatten Metallbahnen der bandförmigen Dreifußbeine (59) symmetrisch in verschieden breiten Streifen Zickzacklinien und Reihen von Kreisen eingraviert, die mit Tangenten verbunden sind. Auch andere Gegenstände des Gebrauches, wie ein wohl von einem Türschloß stammendes Bronzeblech (60) sind geometrisch verziert; hier flankieren zwei Hakenkreuzfelder ein Rechteck mit Diagonalkreuz. Ja sogar die Tempel der Götter scheinen mit Malereien ähnlicher Art geschmückt gewesen zu sein; denn ein breites Mäanderhakenband umzieht das Tonmodell eines Tempels (61), und nichts spricht für die Annahme, dieses sei etwa nur ein zusätzlicher, bloßer Schmuck des Modelles gewesen. Überall erscheint also das geometrische Ornament, und es ist sogar imstande, selbständige kleine Bilder hervorzubringen. Denn als solche darf man wohl die breiten Platten der Fibeln ansprechen, die dem Künstler ein fast quadratisches Feld bieten. Eine goldne Fibel dieser Art (62) trägt das Bild eines Hakenkreuzes eingraviert, umrahmt von feinen Zickzacklinien. Wenn dasselbe auch als Thema eines kleinen Weihebildes, auf einem Tonpinax (63) erscheint, so muß das Ornament auf diesem selbständigen kleinen Tafelbild einen besonderen Sinn gehabt haben.



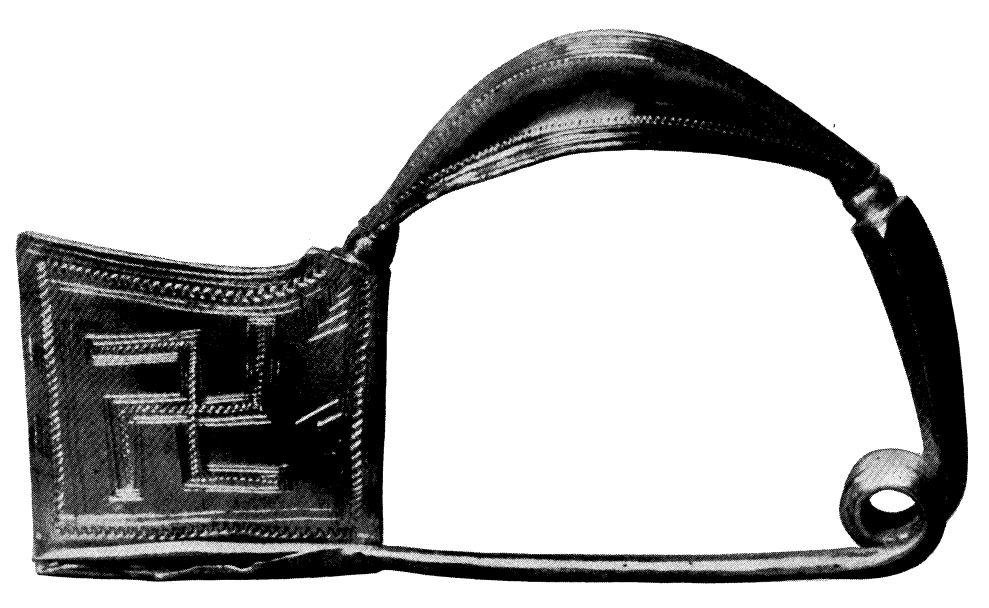
59 Dreifußbein aus Olympia



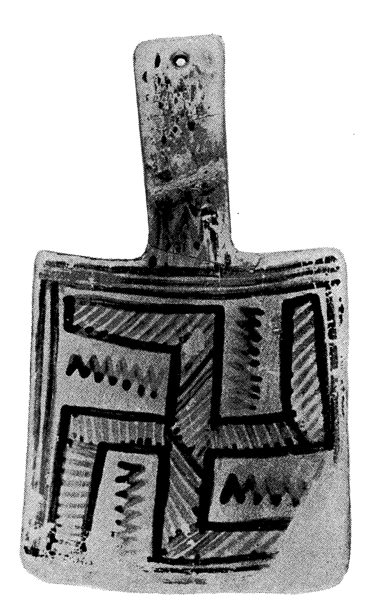
60 Bronzebeschlag, Athen



61 Tempelmodell aus Perachora



62 Goldfibel, London



63 Votivtäfelchen

Dieser Inhalt ist uns freilich unzugänglich, und so dringend sich die Frage nach der Bedeutung der Ornamente erhebt, kann doch eine Antwort darauf noch nicht gegeben werden. Nur die negative Feststellung ist zu treffen, daß nämlich dieses geometrische Ornament nicht eine bloße Verzierung war. Zierwerk, das die Aufgabe hat, in belanglosem Spiel dem Auge zu schmeicheln und als Untergeordnetes etwas Bedeutendes zu umgeben, kann es schon deswegen nicht gewesen sein, weil alles fehlt, wogegen es sich absetzen könnte. Was in der Kunst für unsere Begriffe einen wesentlichen oder überhaupt den einzigen Platz zu beanspruchen hat, die freie Phantasie, das Schildern und Erzählen, fehlt überhaupt. Zwischen dem, was Sache der Malerei und was Sache der Dichtung ist, sind hier scharfe Grenzen gezogen. Geschehnisse werden mit dem Worte wiedergegeben, das – metrisch gebunden – ihnen und dem Ruhm der handelnden Helden unvergängliche Dauer verleiht. Dabei bedarf der Dichter, der wie Homer nichts mit eigenen Augen erblickt, der Hilfe der Musen, die als Augenzeugen ihm das Geschehene berichten, den Eindruck also in Worte übersetzen. So scharf sind die Bereiche geschieden, daß die geometrische Malerei mit der gestalthaften Welt und mit Ereignissen nichts zu tun haben kann. Selbst für die Götter kennt diese Zeit keine Abbilder. Hölzerne Bretter, ungeformte Steine oder Pfeiler genießen kultische Verehrung.

Das Ornament ist die einzige Aussage der – noch nicht bildenden – Kunst, und so sehr uns der Bereich, in dem es lebte, verlorengegangen ist, bleibt doch zu spüren, daß sich hier eine abstrakte Ordnung aufbaut, etwas Neutrales, das dennoch ein Zeugnis griechischer Geisteshaltung darstellt. Ordnung und Kraft finden Ausdruck und der Wille, der Welt des Ungestalteten eine Form entgegenzusetzen. Davon läßt noch das spätere Ornamentband, welches figurenreiche Bilder einschließt, etwas ahnen, denn es umgibt die durchdringende Formung des Gemäldes mit einer Zone abstrakter Ordnung und schirmt sie gegen das chaotisch Formlose ab. So hat die Ornamentik der geometrischen Zeit etwas von der durchdringenden Klarheit eines reinen Gedankens, der noch keinen Gegenstand kennt, auf den er sich richtet.

Da es schwerlich möglich sein wird, sich in die Situation dieser Zeit zurückzuversetzen, wird man auch nicht ermessen können, wie groß das Staunen der Griechen, ihr Befremden und ihre Aufregung war, als sie an Kunstwerken fremden Ursprungs etwas unerhört Seltsames sahen: Darstellungen von Gegenständen, von Tieren und Menschen, und alles dies zusammengeordnet in der Wiedergabe von Handlungen. Nie hatte man dergleichen bildliche Erzählung für möglich gehalten. Jetzt aber, vor allem nach der Besiedlung auch der Küstengebiete Kleinasiens, kamen den Griechen solche Kunstwerke des Orients immer häufiger vor Augen, und die Seefahrer, die Phönikier, die sie mitbrachten, genossen bald sagenhaften Ruhm. Gerade im 9. Jahrhundert v. Chr. blühte der phönikische Seehandel, 814 v. Chr. wurde Karthago gegründet, und im Orient erstand das Reich der Assyrer unter Assurnasirpal II. (883–859 v. Chr.) und Salmanassar III. (859–824 v. Chr.) zu neuem Glanz. Zudem drängten die Griechen, kaum daß sie in ihrer Heimat feste Verhältnisse geschaffen hatten, über die Grenzen des Landes hinaus und standen vornehmlich in Kleinasien bald in direktem Kontakt mit dem Orient. Die dort seit alters heimische bildliche Kunst forderte gebieterisch eine Stellungnahme, so fremd und überlegen sie auch zu sein schien. Damit entstand der erste Konflikt, und die geschlossene Einheit der geometrischen Kunst schien zum ersten Male bedroht.

Hin und wieder ist wohl schon früher einmal auch in die prähistorische Kunst des Nordens ein Funke orientalischer, figürlicher Gestaltung gefallen, doch war dort die Wirkung nicht groß und die Anregung bald vergessen. Anders war die Reaktion

der mykenischen Griechen; zukunftweisend erst ist die Stellungnahme der Griechen in der geometrischen Epoche. Sie sind es, die der Bildkunst einen Eingang öffnen und die Kunst Europas damit auf eine neue Stufe stellen, denn mit dem ersten geometrischen Figurenbild beginnt eine kontinuierliche Reihe bis auf den heutigen Tag. Nicht zufällig übernahmen die Griechen in der gleichen Zeit auch von den Phönikiern die Buchstabenschrift, mit der sich das Wort fixieren läßt, und auch damit legten sie den Grund für alles Kommende. Mit dem Ende der mykenischen Epoche war nämlich die alte Silbenschrift in Vergessenheit geraten, die die Griechen zusammen mit der Bildkunst von den Kretern übernommen hatten. Nach einer längeren schrift- und bildlosen Zeit, in der Ereignis und Wort allein in der vom Dichter geschaffenen Form und nur im Gedächtnis lebten, verlieren Dichter und Sänger durch die neu empfangenen beiden Künste einen Teil ihrer überragenden Bedeutung, die ihnen bisher als einzigen Mittlern zugekommen war. Wollte man freilich nun nach dem Datum fragen, an dem die bildliche Kunst Eingang in die griechisch-geometrische gefunden habe, so würde man die Besonderheit des Vorganges übersehen. Er vollzieht sich nicht von heute auf morgen und auch nicht überall zur gleichen Zeit. Die Künstler reagieren in verschiedener Weise auf das Neue, der eine wagemutiger, der andere zurückhaltend. So taucht schon sehr früh einmal zwischen den Mustern einer Vase ein kleines Pferdchen auf, das sich dort ganz verloren ausnimmt. Nachhaltiger wird die Wirkung erst in der Folgezeit, und langsam und allmählich, doch seit dem 9. Jahrhundert v. Chr. in zunehmendem Maße, kommt es zu einer intensiven Auseinandersetzung. Diese griechische Stellungnahme ist, verglichen mit der mykenischen, außerordentlich besonnen, ja reserviert. Die geometrische Kunst empfindet das Fremde dieser neu auf sie zukommenden Kunst und verbindet mit der Bereitschaft zur Aufnahme instinktsicher eine große Skepsis.

Vorsichtig, als gelte es, einen Versuch zu machen, wird das feste Gefüge der geometrischen Vasenverzierung ein wenig geöffnet, und eine Reihe kleiner Vögel ordnet sich in die Folge der Muster (64). Vielleicht hat ein letztes Erinnern an die spätesten mykenischen Vogelbilder (48,49) die Aufnahme erleichtert? Auch äußerlich sind sie ihren Vorgängern auffallend ähnlich; wie jene sind sie ornamental verändert und in gleicher Weise von ihrer Naturform gelöst; gleich ist auch die Wiederholung in der Reihung. So erstaunlich sich die Ergebnisse einer griechischen

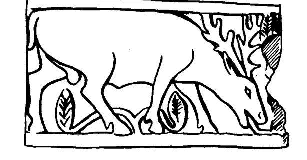


64 Attische Amphora, Boston



65 Attisches Goldband, Athen

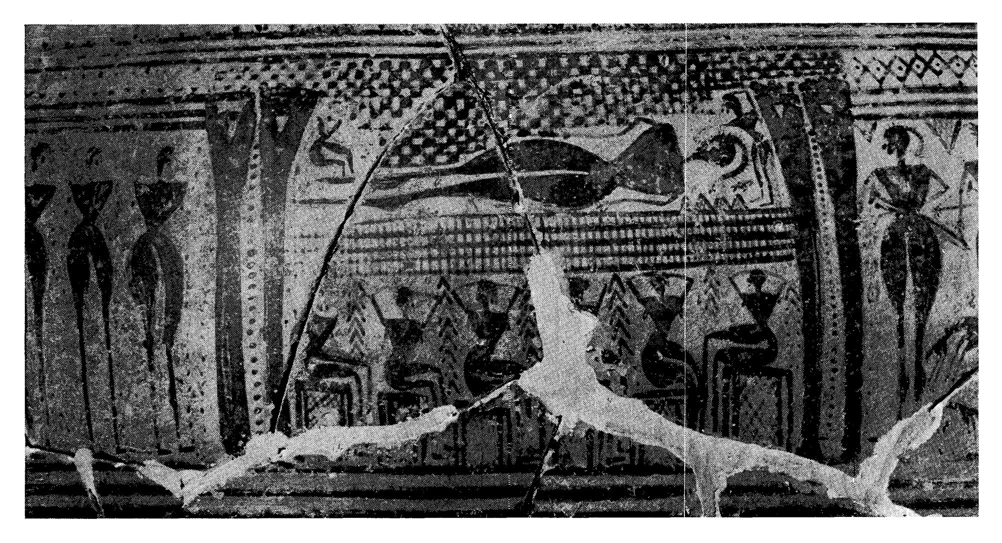
Verarbeitung fremder Vorbilder in der mykenischen und in der geometrischen Kunst gleichen, so stehen sie doch jetzt nicht am Ende, sondern am Anfang einer Epoche. Bald werden andere Tiere, Rehe und Pferde, in gleicher Weise eingefügt, und es sind sofort charakteristisch geometrische Pferde und Rehe (64). Kaum irgendwo ist eine Spur von direkter Nachahmung des fremden Vorbildes zu finden, und nur in ganz seltenen Fällen läßt sich verfolgen, wie sich der Stil der fremden Vorbilder schrittweise in den eigenen geometrischen verwandelt. So gleichen die Tiere auf den ältesten der reliefverzierten Goldbänder, die in geometrischen Gräbern gefunden wurden (65), in ihren weichen naturhaften Formen noch sehr den östlichen Vorbildern (66). Aber bald verliert der schleichende Gang der Raubtiere seine Elastizität, und auf den späteren Stücken dieser Gattung (67) gleichen die Tiere denen auf den Vasen, die nur noch das Nötigste an Form behalten. Es ist eben nicht die Form, die die griechischen Künstler beschäftigt, sie ist ihnen vielmehr erstaunlich gleichgültig, und es genügen ihnen ganz wenige, bezeichnende Züge. Sie wollen vielmehr überhaupt Gebrauch machen von der Möglichkeit, mit dem Pinsel Aussagen zu machen und sogar Ereignisse darzustellen. Da genügen ihnen auch die aneinandergereihten Tiere nicht mehr, denn es muß etwas geschehen; so wird aus der Reihe ein Gegenüber, und aus dem Einerlei wird eine dramatische Handlung, Raubtiere beißen Rehe, und der Mensch wird das Opfer wilder Tiere. Menschen kämpfen untereinander oder erlegen Untiere, wie schon in der mykenischen Kunst, und es entsteht bald eine festgefügte Bilderwelt von festlichen Leichenaufbahrungen (68), Leichenzügen (69), Tänzen, Spielen, Kämpfen zu Was-



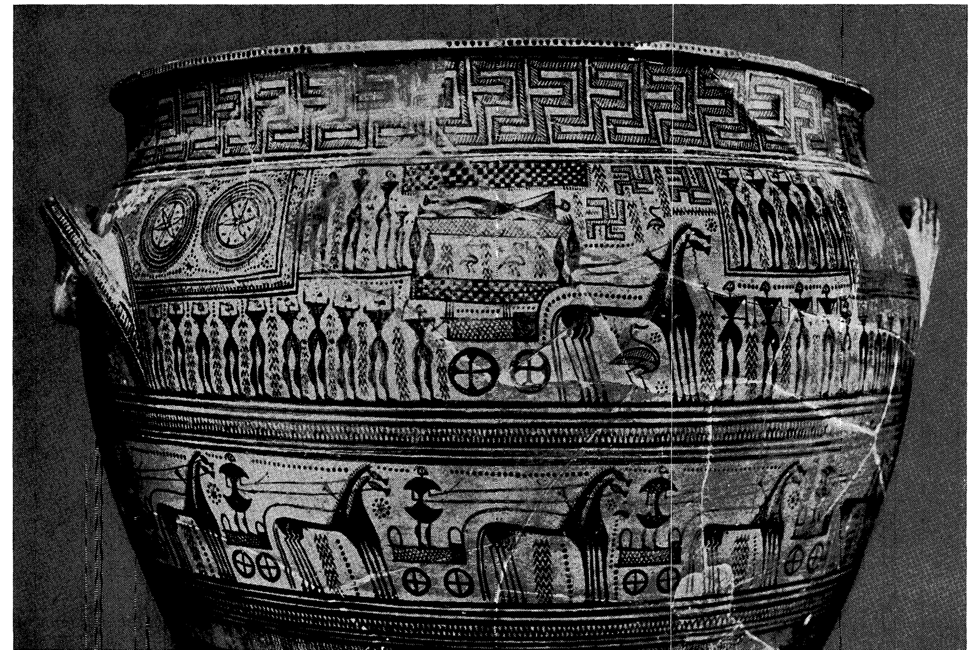
66 Relief aus Arslan Tash



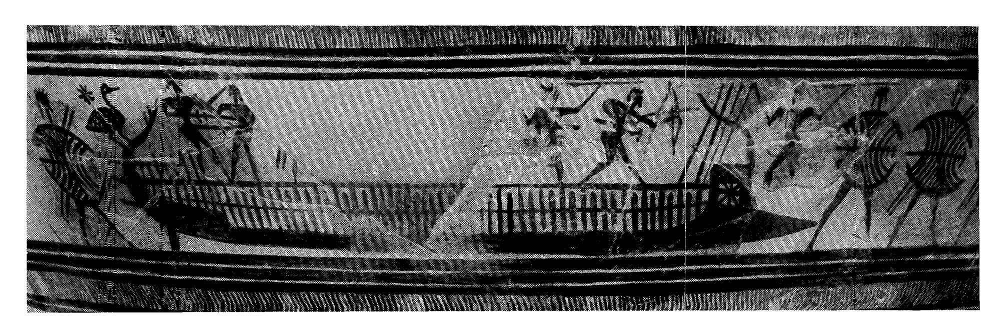
67 Attisches Goldband, Paris



68 Attischer Krater, New York



69 Attischer Krater, Athen



70 Attischer Krater, New York

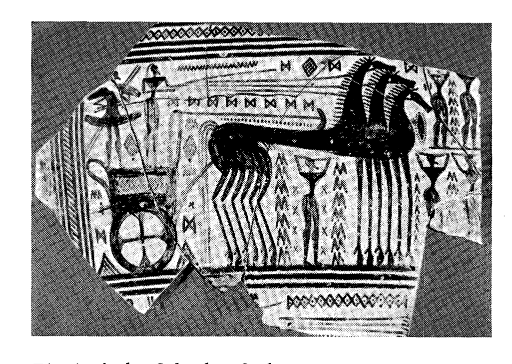
ser und zu Lande (70). Die Kunst erobert sich ein Gebiet, das bislang der Dichtung vorbehalten war.

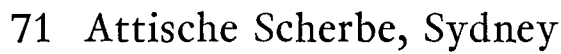
Diese geometrische Bilderwelt wird nach eignen Gesetzen gebaut, und es ist nicht leicht, in sie einzudringen. Einem oberflächlichen Betrachter könnte das, was er da sieht, womöglich als primitiv erscheinen. Diese Bildkunst ist nicht ohne weiteres verständlich, und da wir einen Vergleich mit späteren Erscheinungen der Kunst, die wir kennen, nicht ganz unterdrücken können, besteht immer die Gefahr des Mißverständnisses. Man muß versuchen, so gut es geht, sie aus sich zu begreifen und keine unsachlichen Vergleiche zu ziehen. Tiere und Menschen sind auf den geometrischen Bildern jederzeit leicht erkennbar, sie sind wie Formeln, die immer wieder verwendet werden. Da darf auch nichts die einfache Vorstellung trüben, nicht einmal ein Gewand darf den Körper verdecken, wenn es nicht aus besonderen Gründen notwendig ist, zum Beispiel um Mann und Frau zu unterscheiden. So sind diese bildlichen Formeln wie Worte, die eine bestimmte Vorstellung umreißen. Der optische Gesamteindruck des Menschen ist dem Künstler völlig gleichgültig, und um auch ganz verständlich zu bleiben und auf den Kern der Sache vorzustoßen, setzt er charakteristische Teilansichten zusammen, so wie der Dichter aus der Erwähnung der breiten Brust des Helden und seiner kräftigen Beine dessen Bild erstehen läßt. Alles, was einer fast verstandesmäßigen Erfassung des Tatbestandes entgegensteht, wie der äußere Schein, muß zugunsten einer erschöpfenden Beschreibung weichen. Es ist wichtiger, die Konstruktion eines Schiffes zu zeigen, als die Bordwand vollständig wiederzugeben; durch große Lücken hindurch wird der Blick ins Innere freigegeben (70). Auch die beiden Räder des Wagens müssen zu sehen sein, obwohl sie einander verdecken; deshalb werden sie oft nebeneinander gesetzt, wie auch die beiden seitlichen Bügel des Wagenkorbes. Figurenreihen werden übereinander gestellt, der Tote liegt hochkant auf der Bahre, und sein Bahrtuch zeigt sich mit seiner Musterung, als wäre es über ihm aufgehängt (68, 69). Das alles ist sonderbar nüchtern und sieht aus wie inventarmäßige Aufzählung. Das hat weniger mit dem Sehen als mit dem Wissen zu tun. Es muß alles seine Richtigkeit haben und mit rechten Dingen zugehen.

Die Vielfalt der Formen in der Natur wird zugunsten der Regelmäßigkeit vermindert, die Erscheinung auf das Allernotwendigste, das Skelett gewissermaßen, reduziert, und so fügen sich die Gestalten nicht schlecht in den übrigen geome-

trischen Dekor der Vasen. Eingestreute kleine Muster helfen die Bilder einzuspinnen und mit den Ornamenten zu verzahnen, so daß die Geschlossenheit des geometrischen Systems gewahrt bleibt. Doch wird dies strenge Gefüge durch die Aufnahme breiterer und anspruchsvoller Bildfriese, die bald im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen, und durch das inhaltliche Gewicht, das sie haben, gelockert. Das Bild gewinnt den Vorrang vor den Ornamenten, die sich mit einem bescheideneren Platz begnügen müssen. Gegenüber der bildlichen Darstellung tritt alles andere in den Schatten, nachdem sich einmal der fremde Gedanke mit der eigenen Sprache verbunden hatte. Die Malerei erzählt nun ausgiebig und eingehend.

Es wird wohl daran liegen, daß viele der erhaltenen Gefäße als Grabbeigabe oder wohl auch als Grabdenkmal verwendet worden sind, wenn sie so häufig Szenen aus der Totenverehrung zeigen. Die Leiche ist mit aller Pracht aufgebahrt, Klageweiber sitzen und stehen dabei, Kinder sind durch ihre Kleinheit zu erkennen (68). In langer Prozession wird der Tote zum Friedhof gefahren (69). Da sind Krieger in voller Rüstung und auf hohen, von stolzen Rossen gezogenen Wagen (71). In andere Bereiche führen Bilder von Spielen und Kämpfen. Die drohende Überlegenheit der wilden Tiere, die bekämpft werden, ist deutlich gemacht (72), auch die Härte des Kampfes der Krieger, die sich zu Lande oder auf dem Deck großer Schiffe gegenüberstehen und beim Landen auf Widerstand stoßen (70). Das sind keine Szenen aus dem belanglosen Alltag, sondern Geschichten der Sage, Taten mythischer Helden, die man sich schon lange erzählt hatte. Unverwechselbar sind die Taten des Herakles, sein Kampf gegen das Zwillingspaar der Molione, mit den Stymphalischen Vögeln oder der Hirschkuh, wie sie auf Vasen und auf den breiten





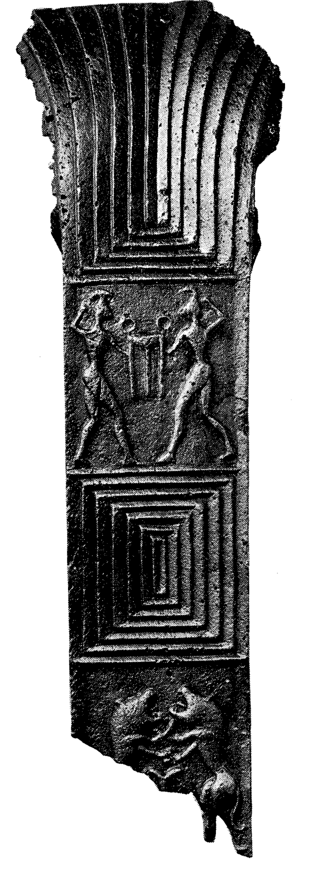
71 Attische Scherbe, Sydney



72 Kantharos, Kopenhagen



74 Kanne, München



73 Dreifußbein aus Olympia

Flächen großer Prunkfibeln erscheinen. Als Reliefbild auf einem Dreifußbein aus Olympia (73) sieht man zwei Männer um einen Dreifuß streiten; beide tragen Helme und unterscheiden sich auch sonst durch nichts voneinander. Sie stehen sich gegenüber, drohend mit erhobenem Arm, und halten mit der anderen Hand den Dreifuß zwischen sich. Mehr ist auch nicht nötig; denn man kennt ja die Geschichte vom Streit des Apollon und Herakles um den Dreifuß. Mit Sicherheit ist auch der Schiffbrüchige auf dem Halsbild einer Kanne (74) nicht irgendwer, sondern ein Held, dessen Gefährten untergehen, während er sich retten kann; wer denkt da nicht an die Abenteuer des Odysseus? Mit großer Deutlichkeit ist hier erzählt, wie die armen, im Wasser Schwimmenden schon von den Fischen umgeben sind, während der Held selbst den rettenden Kiel des Schiffes erklommen hat; er allein wird nicht umkommen und schließlich die Heimat wiedersehen. Bei einem solchen Bild, wie bei allen anderen geometrischen Bildern auch, ist es mit dem Betrachten nicht getan, sondern man muß versuchen, sie nachzuerzählen. Ebensowenig wie das Bild einen optischen Eindruck, eine sinnliche Wahrnehmung wiedergeben will, enthält es auch Reflexionen oder einen eigenen Kommentar zu den Ereignissen. Auch Homer schildert schließlich nur die Ereignisse. Aber bei ihm können die Helden es sich wenigstens vom Herzen reden, was sie bewegt, sie können weinen, wenn sie betrübt sind. Da dem Maler solche Möglichkeiten

versagt bleiben, muß der Betrachter seine eigene Phantasie betätigen, muß sprechen und weiterdenken, nachdem diese Bilder ein bestimmtes Thema angerührt haben. Sie geben nur das Skelett der reinen Tatsachen, und man muß ihre Sprache genau verstehen, um sie mit Leben zu füllen. Dabei darf keine Kleinigkeit belanglos erscheinen, denn alles, was da ausgebreitet wird, ist von Bedeutung. Wenn der moderne Betrachter unter Berücksichtigung dieser Besonderheit geometrischer Kunst sie in aller Ruhe und mit wenigstens einem Teil der damals lebendigen Phantasie betrachtet und sich in sie vertieft, so wird ihm aus den Bildern der homerischen Zeit bald eine eindringliche, ihm längst vertraute Stimme entgegentönen. Es sind ja dieselben Geschichten und Taten der Helden, die man sich damals erzählte und von denen ein Teil, hier im Bilde, dort in dichterischer Fassung, die Zeiten überdauerte. Die Berührung mit der Kunst des Orientes hatte damit die alten Grenzen zwischen Dichtung und Malerei verwischt und in den Griechen den Willen zur bildlichen Erzählung entzündet, der dann zum entscheidenden Impuls für die Kunst Europas geworden ist, und diese Berührung verhalf einer neuen Kunstgattung überhaupt erst zum Entstehen. Plastik, ein Gebilde, das Räumlichkeit verlangt, war bisher nicht denkbar gewesen. Jetzt erst werden Versuche gemacht, die absolute Flächenhaftigkeit der Kunst, die dem geometrischen Ornament eigen und für die ganze Zeit charakteristisch gewesen ist, zu durchbrechen und eine neue Dimension zu erschließen. Es entsteht eine Plastik in kleinem Format aus Holz, Ton, Stein, Bronze und Elfenbein. Gerade dieses exotische Material, das eingeführt werden mußte, setzt Beziehungen zu den fernen Ländern des Orients voraus, auch sind kleine Elfenbeinfigürchen von dort nach Griechenland gekommen. Als griechische Arbeiten erweisen sich einige Elfenbeinstatuetten von Frauen aus geometrischen Gräbern (75) durch den Mäander, der ihren Polos umzieht. Ohne dieses charakteristische Muster könnte man schwanken, so sehr erweckt das große Verständnis für die Formen der nackten Frau den Eindruck, es handele sich hier nicht um erste Versuche. Nacktheit und Bewegungslosigkeit lassen diese Statuetten, die wohl Göttinnen wiedergeben, als puppenhafte Modelle erscheinen. Sie sind Abbilder, wie auch die kleinen Tiere aus Ton mit geometrischer Bemalung (76) und die Bronzestatuetten von Pferden. Diese schmückten teils die Ringhenkel großer Dreifüße (77) oder sind selbständige kleine Kunstwerke und als solche Weihegaben an die Gottheit gewesen (78). Sie waren nicht zum Aufstellen bestimmt, wie die

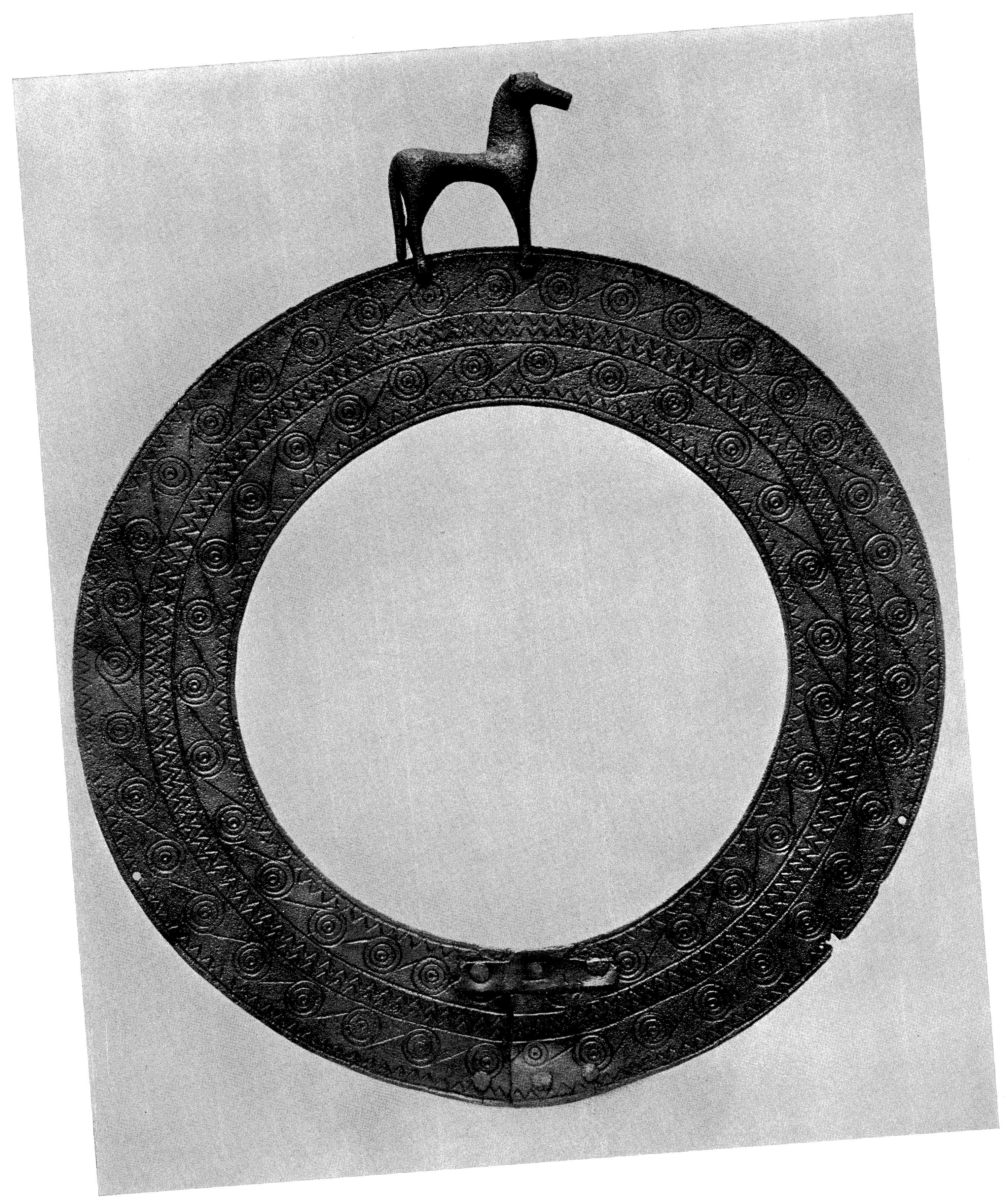


75 Elfenbeinstatuette

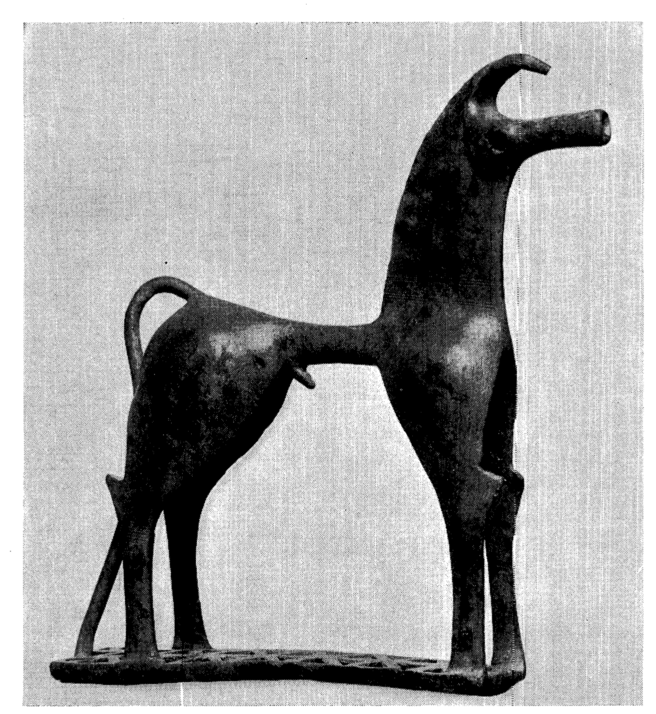


76 Vogel aus Athen

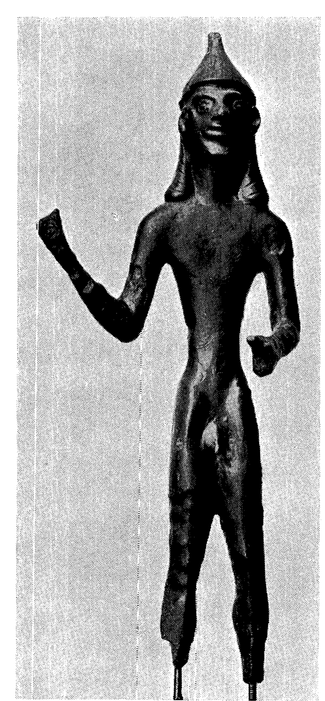
77 Dreifußhenkel aus Olympia



77



78 Pferd, Berlin



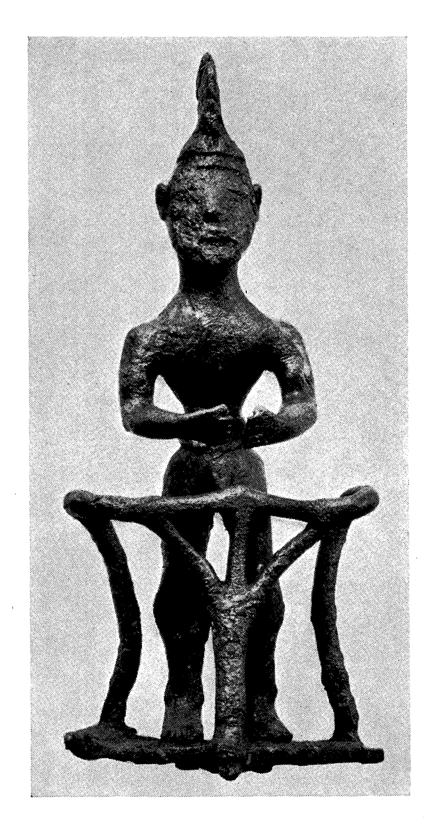
79 Krieger aus Athen

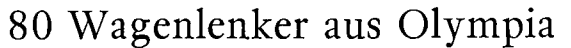
«Stand»-Platte erkennen läßt; sie ist nämlich meist mit Mustern durchbrochen oder wohl auch auf der Unterseite mit Relief verziert. Man kann dies nur sehen, wenn man das kleine Werk in der Hand hält und es von allen Seiten betrachtet. Die Statuetten waren wohl im Heiligtum aufgehängt. Jedenfalls war nicht an eine bestimmte, feste Aufstellung gedacht, die den Betrachter erst richtig mit den Kunstwerken konfrontiert hätte. Daher haben sie auch keine Hauptansicht und behalten als bewegliche Gebilde ihren modellhaften Charakter.

Ihm entspricht es auch, daß diese Gestalten ohne Schwierigkeiten in Haltungen dargestellt werden können, die für sie bezeichnend sind. Die Krieger schwingen ihre Lanzen, wobei ihre schreckliche Kraft sichtbar wird, die sie zu ihren Taten als Helden befähigte. Diese Krieger in Angriffstellung (79) und von edlem Wuchse sind typische Gestalten. Haltung und Bewaffnung bleiben sich gleich, und es fehlen auch sonst individuelle Züge, die ja im Grunde auch den Helden vor Troja fehlen, unter denen nur wenige herausragen. Man erinnert sich angesichts solcher Statuetten an Aias, der wie Ares zum Kampfe eilt:

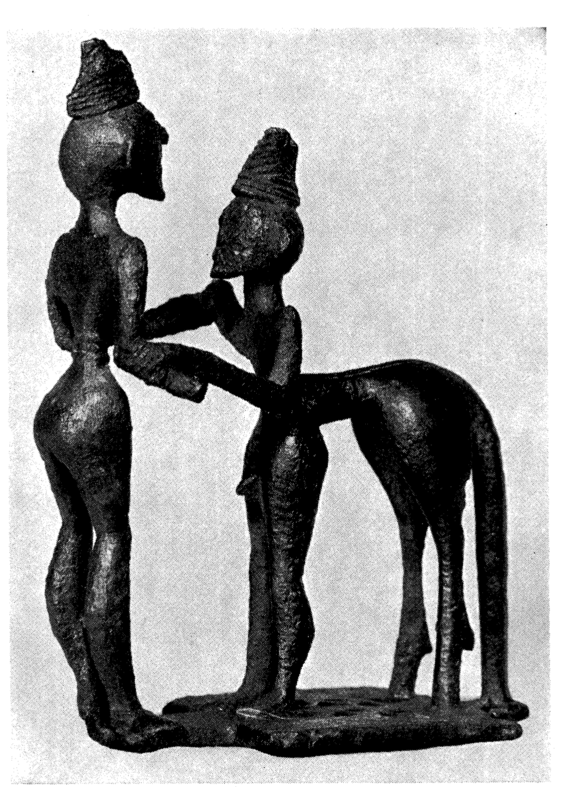
Furchtbares Lächeln umspielte sein Antlitz, mächtigen Ganges
Schritt er weit aus und schwang die langhinschattende Lanze ...
Aber den Troern beschlich ein schauriges Zittern die Glieder. (Ilias VII 212ff.)

Doch auch mit der bewegten Figur allein begnügte sich die Kleinplastik nicht, sondern sie geht weiter und baut recht komplizierte Gruppen zusammen. Da sieht man den behelmten Helden auf einem Wagen stehen (80), der einst von Pferden gezogen war; zahlreiche Gruppen dieser Art sind in Olympia gefunden worden, und sie sind sichtlich, als Weihgaben, Modelle des Wagens mit seinem Lenker. Einen kühnen Vorstoß aber bedeutet die Gruppe, die einen Helden mit einem Kentauren zusammen zeigt (81). Hier wird wie in der Malerei von einer Begegnung mit diesem Fabelwesen erzählt, die kaum eine friedliche gewesen ist. Zwar ist noch kein Kampf im Gange, und beide stehen sich unbewegt gegenüber, aber schon sind die Arme verschränkt, und der Kampf scheint unmittelbar bevorzustehen.





80 Wagenlenker aus Olympia



81 Kentaurengruppe, New York

Auf ihn weist auch die Tatsache voraus, daß beide, auch der Kentaur, einen Helm tragen. Ungemein kühn ist an der Gruppe die Verbindung der beiden Gestalten durch das Verschränken der Arme, das sie mehr zusammenschließt als die Basis. Gerade diese ist merkwürdig uneinheitlich: ein Rechteck für den Kentauren und je ein Fortsatz für den Schwanz seines Pferdeleibes auf der einen Seite und für den Helden auf der anderen. Auch hier weist die Verzierung der Basis wieder auf die Standortlosigkeit des kleinen Kunstwerkes und auf die Bescheidenheit seines Anspruches. Es ist da nicht an die künstlerische Einheit einer plastischen Gruppe gedacht, auch nicht an einen Vorstoß zur Eroberung des Raumes für die künstlerische Gestaltung. Bis dahin werden noch Jahrhunderte vergehen, aber diese große Unbekümmertheit, welche die Grenzen des betretenen Neulandes nicht zu sehen scheint, wird man niemals wieder besitzen.

Die geometrische Kleinplastik, die Körper in greifbarer Form wiedergibt, ist im Grunde an der Erfassung der Räumlichkeit ihrer Objekte ebensowenig interessiert wie die geometrische Malerei, wo sich diese Einstellung freilich den Bildern deutlicher ablesen läßt. Flach und schattenhaft ziehen die Gestalten der Vasenbilder an unserem Auge vorüber, und Dinge, die weiter hinten stehen, werden nach vorne geholt und dort wie an einer Glaswand ausgebreitet und aufgepreßt. Da auf diese Weise jedem Ding sein Volumen genommen wird, sind die Bilder von gleicher Art wie die Ornamente, und für beide Erscheinungen ist der Begriff des Geometrischen zutreffend.

So steht die geometrische Kunst auch nach Aufnahme der figürlichen Darstellung als etwas Unerschüttertes da, treu den eigenen Grundsätzen und doch als etwas gänzlich Neues. Für die große Entdeckung der bildlichen Darstellung, die nicht in grauer Vorzeit, sondern schon an der Grenze zur helleren Gegenwart gemacht wurde, konnte die spätere Überlieferung allerlei Künstlernamen nennen, die freilich kaum einen dokumentarischen Wert haben. Nachdem die Malerei in Ägypten schon sehr alt gewesen, hätten die griechischen Künstler die Malerei durch Umfahren des Schattens erfunden, den die Figuren warfen. Plinius nennt einen Maler namens Eumaros, der Mann und Frau als erster verschieden darzustellen wußte und jegliche Figuren nachzuahmen wagte. Der Namen besagt wenig, doch scheint sich eine Erinnerung an die großen Taten der geometrischen Malerei erhalten zu haben, wie vielleicht auch nicht zufällig eine andere Überlieferung von

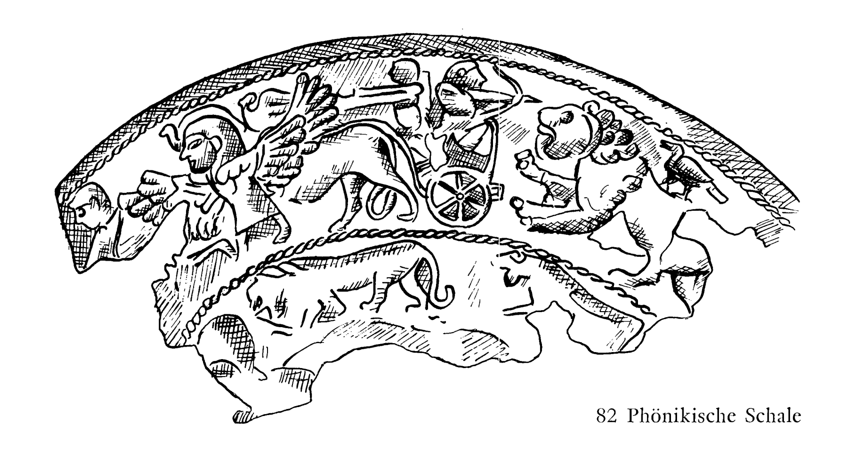
der Erfindung der Malerei durch Saurias von Samos mit der Gestalt eines Pferdes verbunden ist. Immer aber bleibt die Malerei eine Erfindung der Menschen, eine relativ junge Errungenschaft, für die sich auch keine Muse mehr fand. Sie wird aber deswegen nicht unvollkommener erschienen sein, konnte sie doch mit den zur Verfügung stehenden Mitteln durchaus das erreichen, was sie beabsichtigte: erzählen von den großen Ereignissen, von den Taten der Helden, was bisher nur Sache der Dichter gewesen war. Nirgends ist eine Spur zu finden, die darauf schließen ließe, die geometrische Kunst hätte in sich Widersprüche besessen oder sie habe die benutzten Mittel als unzureichend empfunden. Es scheint ihr im Gegenteil jede Problematik zu fehlen.

Dynamis und Akribeia

Schon in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts hatten die Griechen durch Gründung von Pflanzstädten die Grenzen ihrer zu eng werdenden Heimat durchbrochen. In Unteritalien wurden Kyme, Rhegion, Sybaris, Kroton und Tarent, in Sizilien Naxos, Syrakus, Zankle, Leontinoi, Katane, Megara Hyblaia gegründet, und im Laufe des 7. Jahrhunderts kamen weitere Gründungen hinzu. Außerdem entstand in Südfrankreich die Kolonie Massilia, in Spanien Mainake, am Schwarzen Meer Olbia, Sinope und Byzanz, in Ägypten Naukratis sowie in Nordafrika Kyrene. Durch die Gründung dieser Städte an den Küsten ferner Länder kamen die Griechen in engeren Kontakt mit fremden Völkern und erlangten so Kenntnis von den Kulturen der Nachbarländer, die teils recht primitiv, teils aber von überragender Höhe waren. Wenn Aufgeschlossenheit und die Bereitschaft zu neuen Erlebnissen schon die Voraussetzung für den Gedanken der Koloniegründung gewesen waren, so hatten sich diese Eigenschaften im Zusammentreffen der verschiedenen Kulturen doch immer aufs neue zu bewähren.
Wesentliche Anregungen auf künstlerischem und technischem Gebiet konnten dabei nur von den alten Kulturen des Orients ausgehen. So wurde die in Lydien gemachte Erfindung des Münzenprägens übernommen, da man sofort die Bedeutung und Überlegenheit dieser Form des Geldes erkannt hatte. Der Handel spielt sich nun beweglicher und freizügiger ab, der schwerfällige Tauschhandel konnte aufgegeben werden. Man trennte sich gerne vom Althergebrachten, von der vertrauten Art zu leben und von den alten Wohnsitzen. Persönlicher Unternehmergeist verspricht dem Einzelnen reichen Lohn und besseres Leben, und in der Ferne bieten sich ungeahnte Möglichkeiten. Der Entschluß des Einzelnen, sich von der Scholle zu lösen, war dabei von Bedeutung, und viele sind es gewesen, die diesen Schritt taten. Nicht zufällig beschwört in dieser Zeit der Dichter Hesiod noch einmal die Werte des bodenständigen Bauerntums, dessen Mühen nur allzu bekannt sind. Aber anders als Homer ist Hesiod Sänger eigener Erlebnisse, und ganz persönlich und gegenwartsnah ist die Lyrik, als deren Erfinder Archilochos von Paros galt.

Der lyrische Dichter spricht selbst und nicht mehr das, was ihm die Musen berichten, sondern von eigener Liebe und von eigenem Haß, von menschlichen Problemen und Stimmungen, die jeden bewegen. Sappho öffnet ihr ganzes Herz, wenn sie in ihren Liebesgedichten die feinsten und intimsten Gefühle zu Wort kommen läßt, und ihr Schmerz entlädt sich in schrillem Wehlaut. Persönliche Gefühle leiten auch Archilochos nicht nur in seinen sehnsüchtigen Liebesgedichten, sondern auch wenn er mit Hohn und Spott die bisher anerkannten ritterlichen Ideale angreift. So kann der Mensch der Gegenwart mit seinen eigenen Gefühlen, Erlebnissen und Anschauungen hervortreten, und die innigen leisen, wie die deutlichen und lauten Töne des Dichters dürfen auf Widerhall bei gleichgestimmten Hörern rechnen. So sehr hatte sich die Welt geändert. Es konnte nicht ausbleiben, daß jetzt, als Handel und Wirtschaft blühten und dem Tüchtigen Reichtum und Macht zuflossen, das beengte Leben auf bäuerlicher Grundlage als überholt und altväterlich angesehen wurde.

Auch die geometrische Kunst mußte nun einem Betrachter, der gelernt hatte, die Augen aufzumachen, zu beobachten und Gesehenes zu registrieren, auf einmal als ganz unzulänglich erscheinen. Diese schemenhaften Gestalten waren zu wenig Bilder lebender Menschen, und vor allem, wenn man sie mit denen orientalischer Kunstwerke verglich, wurde der große Abstand sichtbar, der hier bestand. Nicht nur in den fernen Kolonien lernte man sie genauer kennen, auch im Mutterland selbst konnte man orientalische Kunstwerke in zunehmender Zahl bewundern. In den Heiligtümern des Zeus in Olympia, des Apollon in Delphi und auf Delos und im Heiligtum der Hera in Argos und auf Samos häuften sich die Weihgeschenke, und unter ihnen waren, da die Bedeutung dieser Kultstätten auch jenseits der griechischen Grenzen anerkannt war, viele orientalische Arbeiten von ausgesuchter Schönheit. Manches davon ist erhalten geblieben, wie eine phönikische Bronzeschale (82) in Olympia, von anderen Votiven berichtet die literarische Überlieferung. Sie standen hier neben den eigenen griechischen Weihgeschenken und forderten zum Vergleich heraus, wobei nicht nur das kostbare Material die Geschenke der orientalischen Fürsten aus der Masse hervorhob, sondern auch die Durchformung der Gestalten die Bildwerke frisch und lebenswahr erscheinen ließ. So mußten die Mängel der eigenen Kunstübung deutlich genug vor Augen geführt worden sein. Sie betreffen jedoch fast ausschließlich die Darstellung von Mensch und Tier, und



82 Phönikische Schale

auch nur hier vollzieht sich ein einschneidender Wandel. Man muß sich erinnern, daß etwa die Architektur ganz unberührt von orientalischen Anregungen bleibt, und gerade der griechische Tempel, der von seinen Anfängen bis in die Spätzeit so gut wie unverändert seine ursprüngliche Form beibehält, kann die Kontinuität aufzeigen, die der griechischen Kunst im Grunde eigen war. Das starke Gefälle zu fremden Kulturen bestand hier nicht, und nur für Malerei und Plastik hatte der Orient wesentliche Elemente zu vermitteln. Hier wurde die eigene Unterlegenheit um so intensiver empfunden, je mehr man die orientalische Kunst kennen lernte, und die Reaktion darauf war daher außerordentlich stürmisch. Als öffne sich eine Schleuse, so bricht sich lange Aufgestautes Bahn. Die Gesetze der geometrischen Kunst, die sich so lange und gegen mancherlei Anstürme behauptet hatten, werden auf einmal als Fesseln empfunden, die strenge Ordnung der geometrischen Kunst scheint in diese veränderte Welt nicht mehr zu passen. Sie wird nicht nur aufgegeben, sondern möglichst vollständig mißachtet und absichtlich zerstört. Schon die Gefäßformen müssen sich radikale Umgestaltungen gefallen lassen (83). Extrem in die Länge gezogene und phantastisch mit plastischem Schmuck bereicherte Gefäße wirken wie ein Protest gegen die Eintönigkeit der Vergangenheit. Es ist, als ob das Auge nichts sauber Konstruiertes, nichts Eckiges mehr sehen möchte; die Ornamente müssen sich weich und rund biegen, und anstelle des Mäanders tritt das elastische Spiralband, anstelle des Zickzacks die Wellenlinie. Das Kantige hat auszuscheiden und alles Neue ist willkommen, was eine geschwungene Linie und eine weiche Kontur besitzt, wie etwa der verästelte, geschmeidig sich biegende Palmettenbaum (84).



83 Krater aus Athen



84 Amphora, New York



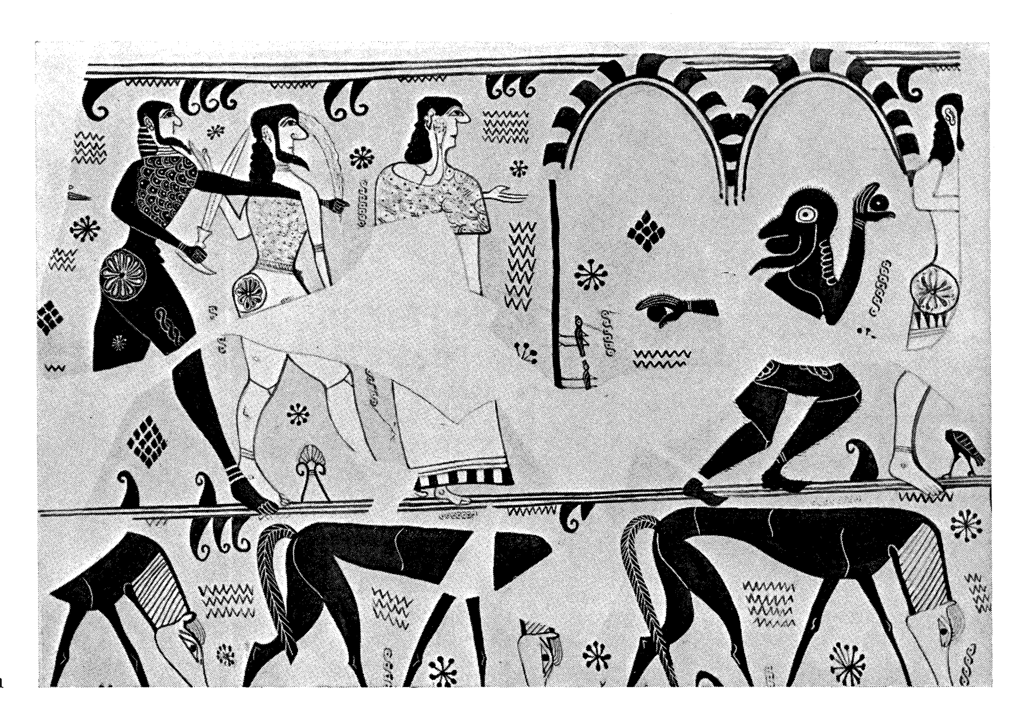
85/86 Amphora, New York

Auch die Figuren werden radikal umgestaltet. Wo es irgend angeht, werden die Silhouetten aufgelöst, indem Teile des Körpers nur mit einer Linie umfahren und auf diese Weise helle und dunkle Partien unterschieden werden, vor allem aber durch reiche Gewandmuster und Einzelheiten. Durch sie soll das Bild nicht nur recht bunt und lebhaft werden; es wird auch die Möglichkeit gesucht, jetzt sichtbar zu machen, was die geometrische Kunst so lange ignoriert, die orientalische aber längst erkannt hatte. Nun sieht man die Augen der Gestalten, Mund und Ohren, auch den genauen Verlauf von Armen und Beinen. So sind sie nun nicht mehr steif und hölzern wie bisher, sondern biegen sich und sind geschmeidig wie die Ornamente. Der Mensch scheint vielfach überhaupt kein festes Knochengerüst mehr zu haben (85). Es entstehen Bilder von großer Beweglichkeit und voller



Leben, denen man es anmerkt, daß sich der Maler bei ihnen auf Neuland befand, daß er sich Neues aneignen und den Menschen die Augen öffnen wollte. Jetzt lohnte es sich wirklich, näher hinzusehen. Hier steigt Herakles von seinem prächtigen Viergespann, um das Schwert gegen den Kentauren Nessos zu erheben. Wie Feuer sprüht der Blick des Helden, und aus dem Auge des Kentauren spricht schon der nahe Tod. Rechts kommt wie zufällig ein kleiner Mann in langen Sätzen herbeigelaufen. Der Grund des Bildes wimmelt von flimmernden Ornamenten, die bunt, in sich gegliedert, gepunktet, konturiert und abwechselnd hell und dunkel sind, und einige kleine Flamingos picken mit biegsamem Hals am Boden (85). Das ist ein Bild zum Ansehen, ein Bild für die Augen, und als wollte der Maler besonders darauf hinweisen, setzte er ganz deutlich die Schauseite des Gefäßes (86) gegen die Rückseite (84) ab. Auch dies ist ein Protest gegen die geometrische Gleichheit. Die vielen Möglichkeiten, die sich in der Auflösung der Silhouette bieten, werden mit frischem Mute erprobt, und die neuen Probleme, die sich daraus ergeben, mit Freude am Experimentieren angegriffen. Wenn man diese Bilder genauer betrachtet, zeigen sich die erstaunlichsten Dinge. So sind die beiden Männer auf dem Bruchstück eines Kraters in Berlin (87) in höchst komplizierter Weise miteinander in Beziehung gesetzt. Der eine ist dunkel, der andere hell, der eine mit hellen, der andere mit dunklen Mustern verziert, als wären die Gewandmuster direkt auf die Haut geraten. Der Dunkle greift nun von hinten unter der rechten Achsel des anderen hindurch und zieht an dessen Haarsträhnen; sein Schwert trifft den Gegner am Hinterkopf und wird dabei vom linken Arm des Helden überschnitten. Der Angegriffene erhebt seinen Arm zum Kinn des hinter ihm stehenden Mannes, als wolle er um Gnade bitten. Man muß diesen Überschneidungen und Verschlingungen der Gliedmaßen beschreibend nachgehen, denn auf den ersten Blick ist das nicht zu entwirren. Offenbar ist der Maler aber gerade darauf aus, zu zeigen und zu beweisen, daß er solche komplizierten Verhältnisse wiedergeben kann, und so wird er bei seinen Zeitgenossen berechtigtes Lob geerntet, aber auch Aufsehen erregt haben. Das Kühnste leistete er bei der Wiedergabe der Frau, die rechts im Bild folgt. Ihr rechter Arm biegt sich, an der Schulter ansetzend, nach oben, und die Hand berührt die Wange. Der in Richtung zum Beschauer angewinkelte Arm überschneidet an keiner Stelle den Umriß der Gestalt und bleibt ganz in der hellen Fläche von Oberkörper und Hals der Frau. Der Künstler hat hier einfach beobachtet

und sich sonst um nichts, vor allem nicht um Althergebrachtes, gekümmert. In seinem Eifer, dem nachzugehen, wie die Gelenke sich bewegen, wie die Teile sich zusammenfügen, entging ihm nichts, auch so Nebensächliches nicht wie die beiden zum Henkelansatz hinauflaufenden Grillen, und nichts so Ungewöhnliches wie das steinewerfende Ungeheuer, das unter dem doppelten Henkelbogen des Gefäßes wie in einer Höhle nur mit eingeknickten Beinen Platz findet. Berichte von den merkwürdigsten Menschen, die in fernen Ländern hausen, hörte man mit staunendem Interesse, und nicht zufällig sind phantastische Ungeheuer, wie Greife, Sphingen, andere Mischwesen, oder auch der einäugige Polyphem, der von Odysseus überlistet wird, beliebte Themen der Malerei. Das Ungeahnte, Überraschende, das Neue, Untypische und Zufällige zog die Aufmerksamkeit der Menschen auf sich, die vorher für dergleichen kein Auge besessen hatten. Alles, soweit es mit den Blicken erfaßbar ist, wird den Künstlern darstellenswert, die, wie es scheint, nun überhaupt keine Einschränkung mehr anerkennen wollen. Wenn dabei vieles über das hinausgeht, was den Kräften damals schon möglich und erreichbar gewesen, so gelang es doch, bereits im ersten Anlauf weitere Gebiete zu erobern, die bisher noch verschlossen waren.



87 Krater, Berlin



88 Korinthische Kanne

Freilich darf dabei nicht übersehen werden, daß die Reaktion auf das Zerbrechen der geometrischen Welt nur von wenigen, bedeutenden Künstlern getragen wurde. Bedeutende Persönlichkeiten werden in den Vasenbildern erkennbar, und erst von jetzt an hat das Suchen nach den Meistern der Vasenmalerei einen Sinn. Ein Blick über die Grenzen Attikas hinaus zeigt zudem, daß nicht überall in Griechenland so radikal mit den altväterlichen Vorstellungen aufgeräumt worden ist. Auch in Athen selbst bleibt bei einem großen Teil der Vasenmaler die Gewohnheit stärker, und sie bemalen ihre Gefäße schlecht und recht in hergebrachter Weise, lässiger

und ohne die alte Kraft. Hier verliert die geometrische Ornamentik ihre Geschlossenheit und ihre überzeugende Stärke, ohne daß etwas Neues dazukommt. Aber gerade vor dem Hintergrund dieser konventionellen und immer dürftiger werdenden Gefäße stehen die Werke der führenden Meister um so deutlicher als Zeugnisse eines vorwärtsstrebenden, neuen, aber offenbar auch speziell attischen Geistes.

Athen zeigt sich jetzt schon als Mittelpunkt griechischer Kunst, der sich heraushebt aus der Fülle der landschaftlichen Varianten. Dort hatte einst auch die geometrische Kunst die präziseste Ausprägung gefunden. Wo deren Gesetze am strengsten gehandhabt worden waren, da geschah jetzt die Befreiung von ihnen am heftigsten. In den anderen griechischen Landschaften ist die Reaktion wohl unter sich ebenfalls verschieden, doch insgesamt wesentlich ruhiger. So vollzieht sich die Auseinandersetzung mit der Kunst des Orients in Korinth mehr an der Oberfläche und im Gegenständlichen. Schon die geometrische Kunst Korinths war eigentümlich zierlich und heiter. Daher fand man dort wie kaum an einer anderen Stelle Griechenlands sofort Gefallen an den bunten Phantasiegeschöpfen des Orients; sie mischten sich bald unter die altbekannten Vögel, Hirsche und Löwen, die im friedlichen Hintereinander die Gefäße umzogen (88). Dieser Fabeltiere nahm sich die griechische Phantasie in verschiedener Weise an und fügte sie zum Teil fest in den Mythenschatz ein, doch hier auf den korinthischen Vasen sind sie selten Teil einer Sagendarstellung, sondern meist nur von dekorativer Bedeutung, wie auch auf den orientalischen Werken der Kleinkunst, die ihre Kenntnis vermittelt hatten. Kleine Salbgefäße, wie das in London (89) mit einem Ausguß in Form eines Löwenkopfes, lassen noch erkennen, wie nah sich korinthische Künstler an diese orientalischen anschließen konnten und wie wenig es zu einer tiefgehenden Auseinandersetzung gekommen ist. Die alte Neigung für das Kleine, Zierliche fand neue Nahrung, und je mehr Bilder der Künstler auf einem Gefäß unterbringen konnte, um so größer war wohl auch die Freude der Besitzer an einem solchen miniaturhaften Kunstwerk. Das Salbgefäß mit dem Löwenkopf, insgesamt nicht einmal 7 cm hoch, ist mit drei Friesen geschmückt, in denen eine Hasenjagd, ein Pferderennen und ein Kampf von Hopliten geschildert werden. Auch hier wird trotz der Kleinheit des Bildes dem Auge viel geboten. Schwäne, Wirbel, Sphingen, Bocksköpfe und Hähne sind auf den Schilden der Kämpfenden angebracht und bilden in dichter



89 Lekythos, London

Folge fast eine Wellenlinie. Wie sehr der Maler Wert auf die bunte Abwechslung der Schildzeichen gelegt hat, sieht man daran, daß ein Teil der Kämpfer gegen die Gewohnheit die Schilde an dem rechten Arm tragen muß, damit sie auch ja sichtbar bleiben. Wie antike Nachrichten bekunden, kam der Brauch der Schildzeichen von kleinasiatischen Barbaren und war damals etwas Neues; der Maler konnte sicher sein, daß sie besonderes Interesse finden würden. Das gilt auch von dem Hahn mit seinem bunten Gefieder, der ebenfalls – bis dahin unbekannt – aus dem Orient nach Griechenland gekommen ist. Die ganze Buntheit des Lebens diente dem Schmuck der Gefäße, wobei die Malerei von derselben Präzision blieb, welche bereits die geometrische ausgezeichnet hatte. Allein schon die einfachen, parallelen Linien, die ein Gefäß umziehen, die eingestreuten Rosetten oder das Schuppenmuster sind in ihrer Sauberheit unverwechselbar korinthisch (88). Man wird das feine Geschick, mit dem die korinthischen Vasenmaler die Tierfriese mit dem gesamten Dekor der Gefäße verbinden, immer wieder bewundern, aber auch spüren, daß gerade das Fehlen des Problematischen die Voraussetzung für die bestechende, dekorative Wirkung dieser Meisterwerke ist. Das Interesse der Maler verfängt sich ganz an der Oberfläche. Die sichere Handhabung des Pinsels, die Fehlerlosigkeit der Gefäßoberfläche und der Malfarbe sind ihm unerläßlich, damit er aus feinsten, kleinen Teilen den Bildfries zusammenfügen kann. Die Gestalten stehen schwarzbraun vor dem grünlich-gelben Grund, und Ritzlinien, die genau wie Gravur in Metall ihre Fläche durchschneiden und gliedern, sowie die Abdeckung einzelner Teile mit weißer und rotvioletter Farbe beleben die Silhouette, die jedoch für den Eindruck bestimmend bleibt. Die Ritzung, die mit einer Nadel den hellen Tongrund unter der Malfarbe wieder erscheinen läßt, ist von außerordentlicher Präzision und bleibt für lange Zeit das Mittel für die Innenzeichnung der Gestalten auch in der Vasenmalerei außerhalb Korinths. In Korinth aber wird sie mit einer nicht zu übertreffenden Virtuosität gehandhabt, weil mit ihrer Hilfe im Rahmen auch des kleinsten Bildes noch Einzelheiten wiedergegeben werden konnten, die dem bloßen Auge kaum mehr deutlich sind. Darin lag aber die Stärke der korinthischen Kunst, die offenbar mit großen Flächen, wie sie die attische brauchte, gar nichts anzufangen wußte. So war die berühmte Lade des Kypselos, die in Olympia stand und von Pausanias im 2. Jahrhundert n. Chr. in seinem Führer durch Griechenland bewundert und ausführlich beschrieben worden ist, mit einer Vielzahl



90 Chigi-Kanne, Rom

von kleinen Bildern geschmückt. Die großen Flächen des Kastens mußten erst durch Ornamentbänder zerlegt werden, bevor sich eine Darstellung aus der griechischen Sage an die andere reihen konnte. Der korinthische Künstler war offenbar so sehr auf das kleinformatige Bild eingestellt, daß ihm eine große Fläche nur geeignet erschien, eine entsprechend größere Anzahl von Bildern aufzunehmen. Auf dem Hauptwerk der erhaltenen korinthischen Gefäßmalerei – der nach ihrem ersten Besitzer Chigi-Kanne genannten Oinochoe – sind ebenfalls die verschiedensten Darstellungen vereinigt (90). Im oberen Streifen treffen zwei Heere zur

Schlacht zusammen: In Reihen und gestaffelt marschieren die Krieger gegeneinander, während ein junger Flötenspieler die eine Partei mit seinen Melodien anfeuert; auf einem schmalen, dunklen Band darunter sind helle Tiere aufgemalt. Im Hauptfries folgen vier Reiter, jeder mit einem Handpferd, einer Quadriga, deren Pferde von einem Knaben geführt werden; heraldisch geordnete Sphingen trennen innerhalb des Frieses das folgende Bild einer blutigen Löwenjagd ab, an das eine Episode aus der Sage, das Urteil des Paris, sich anschließt. Im letzten Streifen stellen Jäger den Hasen nach, von denen schon viele ihre Beute wurden.

Der Vorliebe der korinthischen Maler für kleine und sehr fein ausgeführte Bilder von sicherer dekorativer Wirkung gerade entgegengesetzt ist die Bevorzugung des großen Bildformates in der Kunst auf den griechischen Inseln. Die Vasen selbst erreichen dort zum Teil eine beträchtliche Größe, und die Bilder, wie die einer Amphora aus Melos (91), sind von ausgesprochen monumentalem Charakter. Sie beschränken sich oft auf nur wenige Figuren. So kämpfen hier zwei schwerbewaffnete Helden gegeneinander, indem sie die Lanzen schwingen. Zwischen ihnen ist am Boden eine Rüstung hingestellt, die der Preis für den Sieger zu sein scheint.



91 Amphora aus Melos

Rechts und links davon steht je eine Frau wie eine innerlich beteiligte Zuschauerin, doch durch ein breites senkrechtes Ornamentband von dem Kampfbild abgetrennt. Gerade diese Abgrenzung schafft für diese einzelnen Figuren eine eigene Sphäre, in der sie einsam und groß dastehen. Hier kann dann auch im einzelnen auf die Ausrüstung, die Gewandmuster und die Waffen gesehen werden und auf die Art, wie die Gestalten sich bewegen. Dabei wird mit großer Gründlichkeit auf die Funktionen der Glieder geachtet und dafür gesorgt, daß die Gestalten mit mehr Sicherheit auf ihren Füßen stehen, als es in Attika der Fall ist. Diese natürliche Festigkeit gibt den Bildern über das objektiv große Bildformat hinaus jene Monumentalität, die eine Besonderheit der Inselkunst zu sein scheint.
Nun hat aber offenbar Athen schon im 7. Jahrhundert eine große Anziehungskraft besessen. Was auf den Inseln, in Korinth, in Sparta oder auf Rhodos an Kunstwerken entstand, muß den attischen Künstlern sehr rasch bekannt geworden sein, und nur sie waren aufgeschlossen genug, zu versuchen, die in ihrem Temperament so verschiedenen Ausprägungen der frühen griechischen Kunst zu vereinigen. Die Künstler in Athen nahmen auf, was ihnen bisher fehlte und was ihnen zur Ergänzung brauchbar schien, so die Sorgfalt der Ausführung im einzelnen und die damit verbundene Klarheit des Ganzen aus Korinth, die Standfestigkeit der Gestalten von den Inseln. Damit setzte sich die Fähigkeit, zu lernen und aufzunehmen, wieder einmal bei den attischen Künstlern durch und führte bald zu einer merklichen Beruhigung. Die Gefahr, daß die attische Kunst durch ihr allzu stürmisches Vorprellen in einem chaotischen Zustand enden könnte, konnte dadurch überwunden werden.
Ganz deutlich ist die Wirkung des korinthischen Vorbildes noch bei einem Kessel im Louvre (92) zu erkennen. Jetzt war es ein attischer Maler, der sich wie ein Korinther in die letzten Verschlingungen eines Lotos-Palmetten-Bandes und in die Details der figürlichen Darstellung vertieft. Es ist für ihn eine harte Schule, doch unter dem Zwang der genauen Beschreibung aller Einzelheiten öffnet sich ihm der Blick für die Funktionen der Teile in ganz neuer Weise. Die Sprunggelenke der Pferde biegen sich elastisch, und auch die Formen des menschlichen Körpers verhalten sich richtiger, Muskeln und Gelenke werden gesehen und in ihrer Bedeutung erkannt. Die Menschen erhalten jetzt wieder ein festes Knochengerüst, bestimmtere Gesten und straffere Gestalt. Der Künstler ist bestrebt, immer tiefer in die Geheim-



92 Attischer Kessel, Paris

nisse des menschlichen Körpers einzudringen und die Erkenntnisse auch mit dem neu gewonnenen Mittel der Ritzung wiederzugeben. Damit beginnt jene Bemühung um eine immer feiner werdende Naturbeobachtung, die nicht mehr zur Ruhe kommen sollte.

Nach kurzer Zeit hatten die attischen Maler ihre Vorbilder auf deren eigenstem Gebiet übertroffen. Mit dem Schwan auf einer Kanne (93), die in der Zeichenweise dem Kessel aufs nächste verwandt ist, kann sich kein korinthisches Vogelbild mehr messen, denn hier ist die dekorative Wirkung und die feine Ausführung mit einer so lebhaften Erfassung von Gestalt und Bewegung des Vogels verbunden, daß der Maler aus dem bekannten Motiv etwas ganz Neues gemacht hat. Zu einer solchen

großartigen Form hat die korinthische Malerei nicht gefunden. Sie hat die Gefahr, im Kleinen stecken zu bleiben, nie ganz überwunden. Der attische Maler aber sieht und zeigt auch im unscheinbaren Motiv das Große. Der Zug zum Schrankenlosen, der in Athen oftmals durchbrach, ist hier zurückgedämmt, und wenn die attische Kunst zu einer beherrschten Monumentalität finden konnte, so gewiß nicht ohne den starken Eindruck, der von der Kunst der Inseln ausging. Die gebändigte Kraft, die zum Großen drängt, ist auch noch im Fragment spürbar. Reste von Kopf und



93 Kanne aus Athen



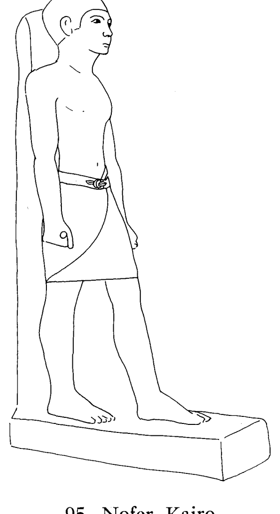
94 Pinax aus Athen

Oberkörper eines bärtigen Mannes und die Hände einer ihm gegenüberstehenden Gestalt, die ihm eine Kithara übergibt, sind von einem Tonpinax (94) erhalten, einem selbständigen Tafelbild, das sich wohl auf diese beiden Figuren beschränkte. Dies und ähnliche großartige Bilder auf den Vasen geben zu erkennen, daß jetzt, gegen Ende des 7. Jahrhunderts, die Auseinandersetzung mit der Kunst des Orients im wesentlichen abgeschlossen war.

Rückblickend wird man die besondere Bedeutung der wiederholten Kontakte der Griechen mit der Kunst des Orients erkennen. Denn es hatte eines mehrmaligen Anstoßes bedurft, um den ursprünglichen Widerstand der Griechen gegen die Bildkunst des Orients zu überwinden. Wenn nun die letzte und entscheidende

Berührung mit ihr zu einem so gefestigten und selbstsicheren Ergebnis gekommen ist, dann wohl gerade deshalb, weil die geometrische Kunst zunächst einmal die Bilder nach ihren eigenen strengen Gesetzen umgeprägt hatte; daher konnten die Künstler des 7. Jahrhunderts von einer sichereren Grundlage aus weitergehen und im Bewußtsein eigener Kraft der großen Kunst des Orients gegenübertreten. Sie konnten ein dauerhaftes Fundament legen und die griechische zu einer ganz selbständigen Kunst neben jener fremden machen, die ihr bald nicht mehr überlegen war.

Das Empfinden für die Größe, die zwischen den Menschen und das Kunstwerk einen spürbaren Abstand legt, hatte auch zur Entstehung einer griechischen Großplastik geführt, und wieder waren es orientalische Werke, vornehmlich wohl die Statuen Ägyptens (95), die anregend wirkten, weil sie den Griechen zum ersten Mal gezeigt haben, daß es möglich ist, Menschen und Tiere in Lebensgröße und in noch größerem Maßstab aus Stein oder anderem Material nachzubilden und auch an einem bestimmten Platz fest aufzustellen. Das war etwas prinzipiell Neues, denn die geometrischen Statuetten waren wegen ihrer Kleinheit und ihrer Standortlosigkeit ihrem Wesen nach so verschieden, daß es sinnlos gewesen wäre, sie einfach zu vergrößern. Man hat es offenbar auch nicht versucht oder solche Versuche doch gleich wieder aufgegeben. Gerade weil der Abstand zwischen den kleinen geometrischen Figürchen und den Kolossen des Orients so unüberbrückbar erschien, konnte man dort kaum anknüpfen, sondern mußte versuchen, den Vorsprung des Orients mit einer einmaligen Anstrengung einzuholen. So scheint die frühe griechische Plastik am Anfang durch einen Zug ins Riesenhafte bestimmt zu sein. Fünf Meter hoch war die Statue des Apollon, die die Naxier nach Delos weihten und von der noch eindrucksvolle Reste erhalten sind. Man wollte die Schwierigkeit des Unternehmens auch hier nicht wahrhaben und überwand alle Gefahren, die bei der Arbeit im Steinbruch, in der Bildhauerwerkstatt und nicht zuletzt beim Transport über See und bei der Aufstellung lauerten. So wurden technische Bravourstücke geleistet, die um so mehr zu bewundern sind, als im 17. Jahrhundert die Venezianer nicht einmal den Abtransport der Statue bewerkstelligen konnten und die Trümmer liegen lassen mußten.


95 Nofer, Kairo

Doch gelang den griechischen Bildhauern des 7. Jahrhunderts nicht alles. So hat der Künstler einer 3,50 m hohen Statue eines Widderträgers auf Thasos seine Arbeit



96 Koloß auf Naxos

nicht ganz bewältigen können; sie blieb unvollendet. Schon im Steinbruch erwies es sich als unmöglich, einen 11 m messenden Koloß fortzuschaffen; er liegt noch heute, nur in großen Zügen bearbeitet, im Steinbruch von Naxos (96). Ein zweiter von 5,50 m Länge an gleicher Stelle ist ebenfalls Zeuge für ungelöste technische Probleme, aber auch für die Größe der Aufgaben, an die man sich gewagt hatte.
Leichter als mit dem Marmor ließ sich mit Holz umgehen, das in der antiken Literatur häufig als Material früher Statuen angegeben wird. Durch Zusammenfügung einzelner Teile erlaubte das Holz den Aufbau großformatiger Statuen. Dagegen bot die Bronze, solange die aus dem Orient übernommene Technik des Hohlgusses noch unvollkommen beherrscht wurde, durch ihr Gewicht und die Kostbarkeit des Materials oft unüberwindliche Hindernisse. Man konnte sich mit der Sphyrelaton-Technik helfen, dem Zusammensetzen und Verlöten einzelner aus Bronzeblech getriebener Teile über einem Holzkern. Halblebensgroße Statuen aus Dreros (Kreta) sind erhalten geblieben, unter ihnen das Bild einer Frau, die die Arme an den röhrenförmigen, vom Gewand verdeckten Körper anpreßt (97). Dem Format war bei dieser Technik keine Grenzen gesetzt, und Pausanias berichtet von weit überlebensgroßen, wahren Kolossen auf hölzernen Füßen.
Dennoch ist der Marmor der griechischen Inseln das charakteristische Material für die frühe griechische Plastik, wohl gerade weil hier Kunstgriffe, wie sie bei Holzstatuen möglich waren, nicht verfingen und kein Metallmantel die Fehler des

Kernes verdeckte. Der Marmor verlangt ehrliche Arbeit, und schon der Koloß des Apollon auf Delos weist in der Inschrift auf die Einheitlichkeit des verwendeten Marmors und nur darauf hin. Auch muß hier das eigentliche Problem der monumentalen Plastik, das freie Stehen der Statue gelöst werden. Die Naturgesetze verlangen unnachsichtig eine genaue Ausbalancierung der Gewichte, und diese statische Forderung ist zusammen mit der plastischen Gestaltung zu erfüllen. Nur dann kann die schwache Stelle der Fußgelenke die ungeheure Last des Körpers tragen. Die griechischen Künstler haben es dabei absolut abgelehnt, zu irgendwelchen Hilfsmitteln zu greifen, auch nicht zu jenem, das die ägyptischen seit eh und jeh verwendeten, indem sie die Statuen mit einem Rückenpfeiler versahen. Die griechische Statue unterscheidet sich von allen diesen vielleicht am entscheidendsten eben dadurch, daß sie frei steht, in innerem Gleichgewicht und nur auf eigenen Füßen.

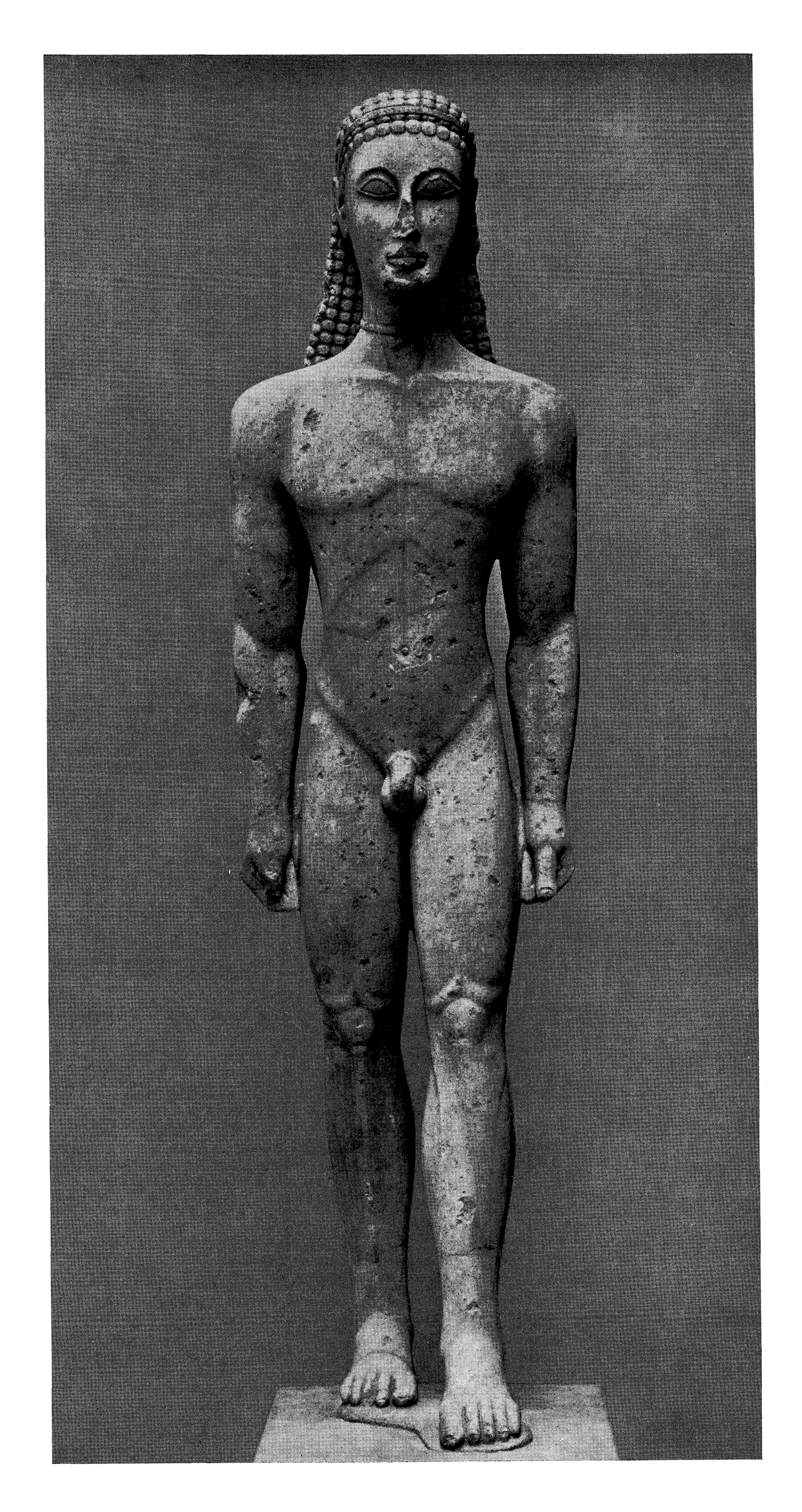

97 Göttin aus Dreros

Endgültig gelöst waren alle Probleme jedoch erst dann, wenn die Statue auf ihrer Basis stand. Dabei wurde die Plinthe, eine kleine, mit der Statue aus demselben Block gearbeitete Standplatte, in die entsprechende Vertiefung der Basis eingelassen und der verbleibende Zwischenraum mit Blei ausgegossen. Dann erst stand das Abbild der Menschengestalt wie festgewurzelt und unverrückbar innerhalb eines Heiligtumes im Freien und behauptete sich nicht anders als der Mensch. Diese Statuen müssen den Griechen jener Tage wie wirkliche Wesen vorgekommen sein, und etwas von dem Staunen über solche unheimlichen Neuerungen ist spürbar noch in den Märchen, die von Statuen berichten, welche wie Menschen fortlaufen konnten und die man daher festbinden mußte. Legende, Sage und historische Erinnerung verdichten sich in der Gestalt des wunderbaren Bildhauers, der solche Statuen gemacht hat, des Daidalos, der dem Altertum als der eigentliche Erfinder der Plastik und als der Bildhauer schlechthin galt. In der Person dieses Ahnherrn der Bildhauer und in der Schülerschar, an die er seine Kunst weitergab, symbolisiert sich die Vorstellung, daß hier eine Grundlage geschaffen wurde, daß die Zeit des Erkundens und Experimentierens beendet war und daß von nun an feste Gesetze bestanden.

Die Zeit um die Wende des 7. zum 6. Jahrhundert drängte auch auf anderen Gebieten nach festen Ordnungen. Das politische Bild wird von der Gestalt des Tyrannen beherrscht, der in seiner Person Reichtum und Macht vereinigt und

der durch eigene Initiative sich zu dieser Stellung aufschwang. Die Regierungsform der Tyrannis hatte sich fast in allen griechischen Stadtstaaten durchgesetzt und versprach stetige Verhältnisse. Am Hofe des Tyrannen Periander von Korinth sollen sich die Sieben Weisen versammelt haben, die ebenfalls Tyrannen waren oder aber Männer, die das Volk mit besonderen Machtbefugnissen ausgestattet hatte. Sie, die ihre Weisheit in kurzer Spruchform zusammenfaßten, kamen dem verbreiteten Bedürfnis nach Regeln und Gesetzen entgegen. Das Gefühl, daß man bestimmte Einschränkungen der Freiheit in Kauf nehmen müsse, setzte sich um so mehr durch, als sich oftmals, wie beispielsweise in der Lyrik des Archilochos, gezeigt hatte, daß jene leicht zu Zügellosigkeit führen konnte. So wurde willig gehört, was die Sieben Weisen verkündeten und was in der Vorhalle des Tempels in Delphi zu lesen war: man möge Maß halten, sich selbst erkennen, nichts übertreiben. Im politischen Leben kamen die großen Gesetzgeber dem Verlangen nach zuverlässiger Ordnung entgegen. In Athen legte der weise Solon den Grundstein für die Größe der Stadt.

Aus der Zeit Solons stammt die Statue eines Jünglings in New York (98), die ihrerseits ganz von Ordnung und Gesetz bestimmt ist. Die Statue ist 1,84 m hoch und geht also nicht mehr über menschliches Maß hinaus, wie noch der kaum ältere Kuros von Sunion mit seinen 3,40 m. «Kuroi», Jünglinge, nennt man diese Statuen, weil solche nackten Gestalten mit ihrem regelmäßig vorgestellten linken Bein, den an die Schenkel gepreßten Fäusten und dem geradeaus gerichteten Blick einer einheitlichen Bezeichnung bedürfen. In jedem Fall ist aber der Inhalt der Statue ein spezieller, wenn wir ihn auch nur gelegentlich durch Inschriften erfahren. Es sind teils Weih-, teils Grabstatuen, aber immer Bilder bestimmter Individuen, jung Verstorbene, Angehörige von Adelsgeschlechtern und Herrscherhäusern. Sie setzen also einer bestimmten Persönlichkeit ein Denkmal, das ebenso Dauer verspricht, wie es bisher nur das Lied vermochte. Doch bleibt es auch jetzt das Wort, die Inschrift auf der Basis, die Statue und Person verbindet. Denn der Form nach handelt es sich um einen Typus, um eine bestimmte, festgelegte Lösung, die nach unwidersprochenen Gesetzen die menschliche Gestalt prägt. So gleichen sich die Jünglinge in ihrer Nacktheit, in ihrem festen Stand, dem Selbstbewußtsein und dem Lächeln, das ihr Gesicht belebt. Es sind Menschengestalten ohne Fehler, edel, gepflegt, geformt durch strenge Übung. Hatte doch der Weise und Tyrann Periander von

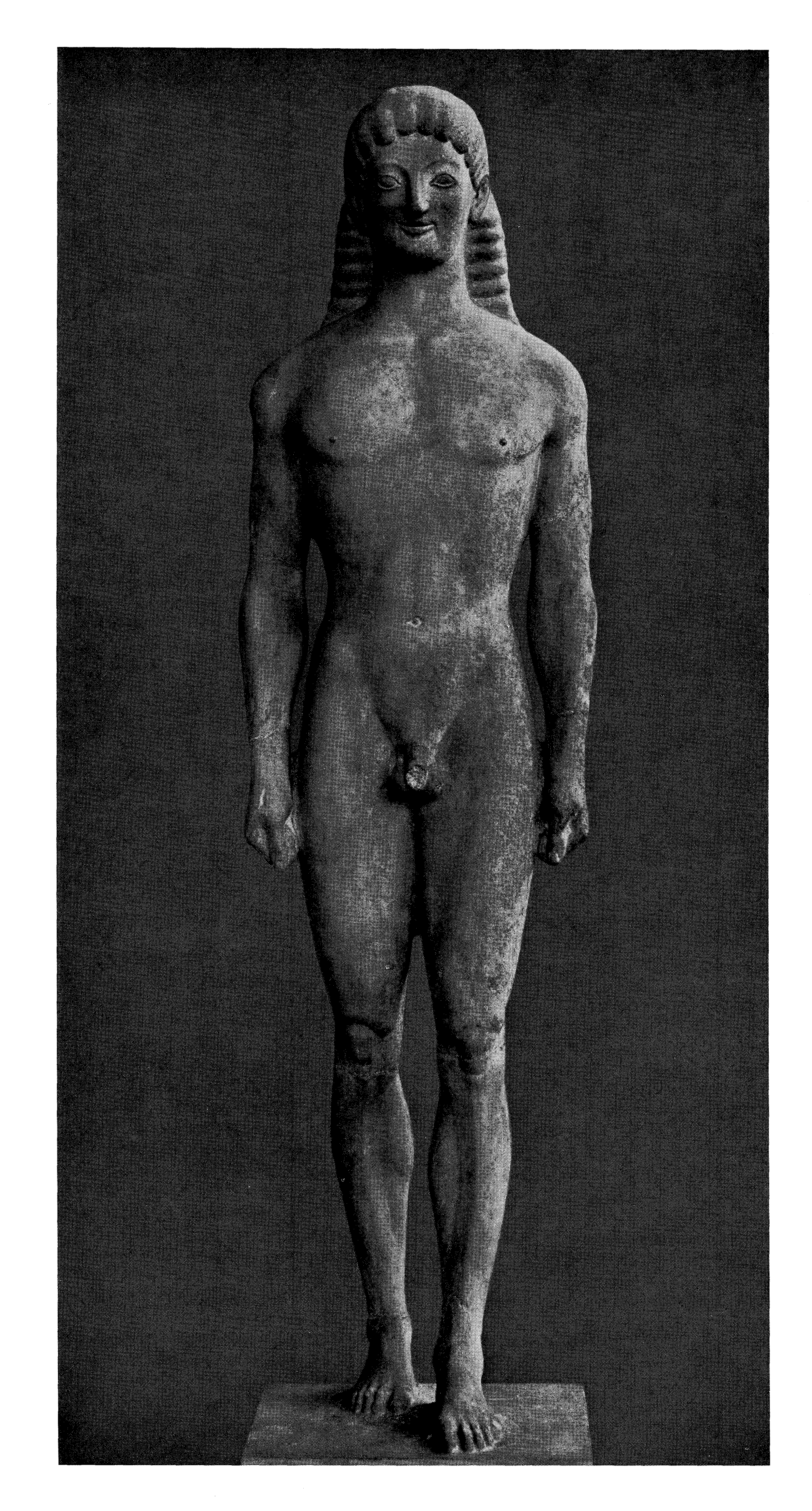


98 Kuros, New York

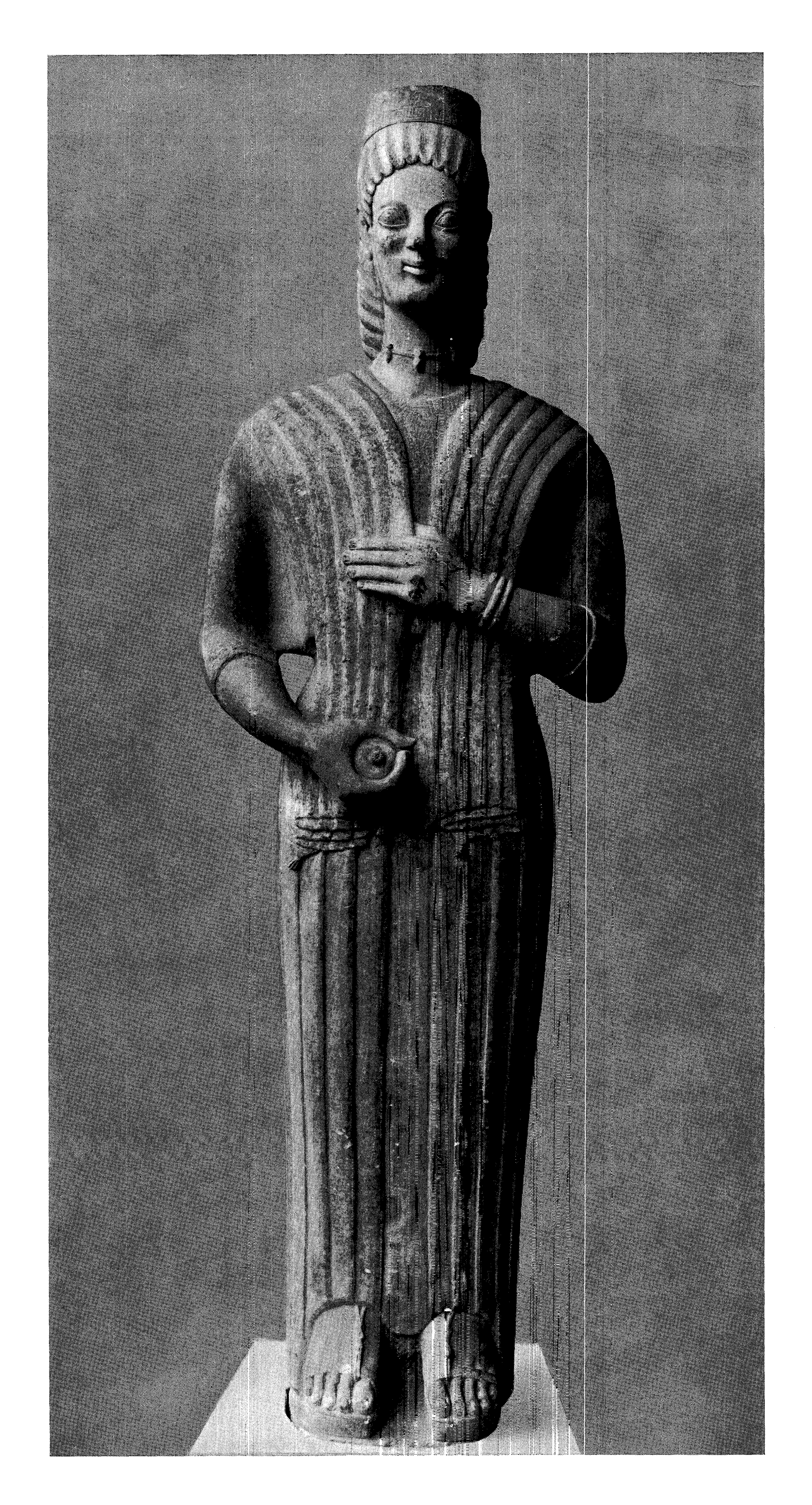
Korinth verkünden können, daß «Übung alles» sei! Sie zwingt zu Gleichheit und Zucht, und es scheint, daß die Forderung Perianders beherzigt wurde. Auch die Götter entziehen sich ihr nicht; ihre Bilder gleichen denen der sterblichen Menschen so weit, daß vielfach eine Unterscheidung kaum getroffen werden kann. Früher nannte man jeden der aufgefundenen Kuroi Apollon, weil man dessen Ideal in ihnen verkörpert sah. Heute darf man mit einiger Sicherheit nur dort ein Götterbild vermuten, wo die Arme des Jünglings nach vorne gewinkelt sind; denn dies ist nötig, damit der Gott seine bezeichnenden Attribute in den Händen halten kann. Der New-Yorker Kuros ist das Bild eines attischen adeligen Jünglings und stand wohl auf dessen Grab. Der attische Künstler hat die übersteigerten Maße der Vorstufen aufgegeben zugunsten einer gebändigten Monumentalität und sie mit einer Darstellungsweise verbunden, die zugleich auch ein feines Detail möglich sein läßt. Hier in der Plastik könnten wie in der Malerei korinthische Werke den Blick für das Kleine geschärft haben. Aus dieser Zeit des Kypselos und Periander sind zwar vergleichbare korinthische Statuen nicht erhalten, doch ist der später entstandene korinthische Kuros aus Tenea in München (99) ein Muster von Zierlichkeit und mit seinen 1,53 m Höhe wiederum ein Zeugnis für die korinthische Bevorzugung des liebenswürdig Kleinen, bei dem kein Gefühl des Übermächtigen aufkommen kann.

Die Bildhauer Athens haben wie die attischen Maler die Leistungen der anderen griechischen Landschaften gerne benutzt, um ihre eigene daran zu messen und zu steigern. Neben den Inseln und Korinth wären da Argos und Kreta zu nennen, doch geht die führende Rolle in der Plastik mit dem New-Yorker Kuros an Athen über.

Es ist dem griechischen Kuros-Typus leicht anzusehen, daß ägyptische Statuen bei seiner Entstehung entscheidenden Einfluß gehabt haben. Anfänglich hatte man sich aber wohl gescheut, bestimmte Charakteristika der Vorbilder zu übernehmen, und war bestrebt, möglichst eigene Wege zu gehen. Erst jetzt nimmt man keinen Anstoß mehr an so bezeichnenden Dingen wie den angelegten Fäusten und dem vorgesetzten linken Fuß. In stolzem Selbstbewußtsein, das sich auch in frühen Künstlersignaturen äußert, fordern die Griechen den Vergleich mit ägyptischen Statuen (95) geradezu heraus in der Überzeugung, daß man leicht sehen könne, wie anders ihre Statuen frei und selbständig stehen. Der nackte griechische Kuros



99 Kuros aus Tenea



100 Göttin, Berlin

ist ohnehin unverwechselbar griechisch in seinem Wuchs und wachen Geist. Das von sorgsam frisierten Haaren gerahmte Gesicht wird von den großen, offenen Augen beherrscht, die intensiv zu blicken scheinen. Auch hier soll es Daidalos gewesen sein, der den Statuen zuerst die Augen geöffnet habe, und wie man glaubte, daß diese Gestalten laufen und sprechen könnten, so sollen sie auch imstande gewesen sein, zu sehen. Selbst heute noch ist etwas von diesem Blick zu spüren, wenn auch die Bemalung nicht mehr erhalten ist, die ihm den besonderen strahlenden Glanz verlieh. So ist nichts mehr am attischen Kuros, was als fremd empfunden würde, so wie auch an den Solonischen Gesetzen nichts mehr erkennen läßt, daß der weise Staatsmann auf weiten Reisen, die auch bis nach Ägypten führten, ausführliche Studien dazu gemacht hat.

In der gleichen Gegend wie der New-Yorker Kuros ist die Statue gefunden worden, die als die Stehende Berliner Göttin (100) bekannt geworden ist. Sie misst 1,95 m und ist mit einem bis auf die Füße reichenden Peplos und einem Schultermantel bekleidet; auf dem Haupt trägt sie einen Polos, als Attribut hält sie einen Granatapfel in der Rechten. Durch die Verhüllung des Körpers ergibt sich, anders als bei dem Kuros, im unteren Teil eine geschlossene Masse, und damit entfallen die dort auftretenden statischen Schwierigkeiten. Aber auch die Göttin steht in genauer Ausgewogenheit gerade und wirkt fast säulenhaft. Ein rückblickender Vergleich mit der Elfenbeinfigur aus dem geometrischen Grab (75) wird erkennen lassen, wie sehr es dem Künstler jetzt darauf ankam, die Gestalt mit der Basis zu verbinden und mit dem Standplatz zu verwurzeln; die senkrechten Peplosfalten gehen bis zur Basis hinab, und die Statue steht mehr auf ihnen als auf ihren Füßen. Merkwürdig biegsam sind ihre Arme, die sich vor den Körper legen, und wenn darin die Statue an kretische Frauengestalten erinnert, so stammt ihre in der Vorderansicht bemerkbare Flächenhaftigkeit von älteren, brettartigen Statuen, wie der, die von der Naxierin Nikandre der Artemis nach Delos geweiht wurde. Doch auch die Wirkung der säulenhaften Rundheit ionischer Frauenstatuen und jener aus Dreros (97) hat auf die attische Statue ihre Wirkung ausgeübt.

Auch die weibliche Statue verbindet also Anregungen aus den verschiedensten Teilen Griechenlands. Wiederum erweist sich die attische Kunst als lernend, aufnehmend und umgestaltend. Bei der Auswahl dessen, was Eingang findet, ist man vorsichtig und wählerisch, und manches, wie die in Kleinasien unter dem offen-

sichtlichen Einfluß des Orients entstandene Liegefigur und die Sitzstatue (101) werden in Athen als zu wuchtig und ungegliedert abgelehnt.

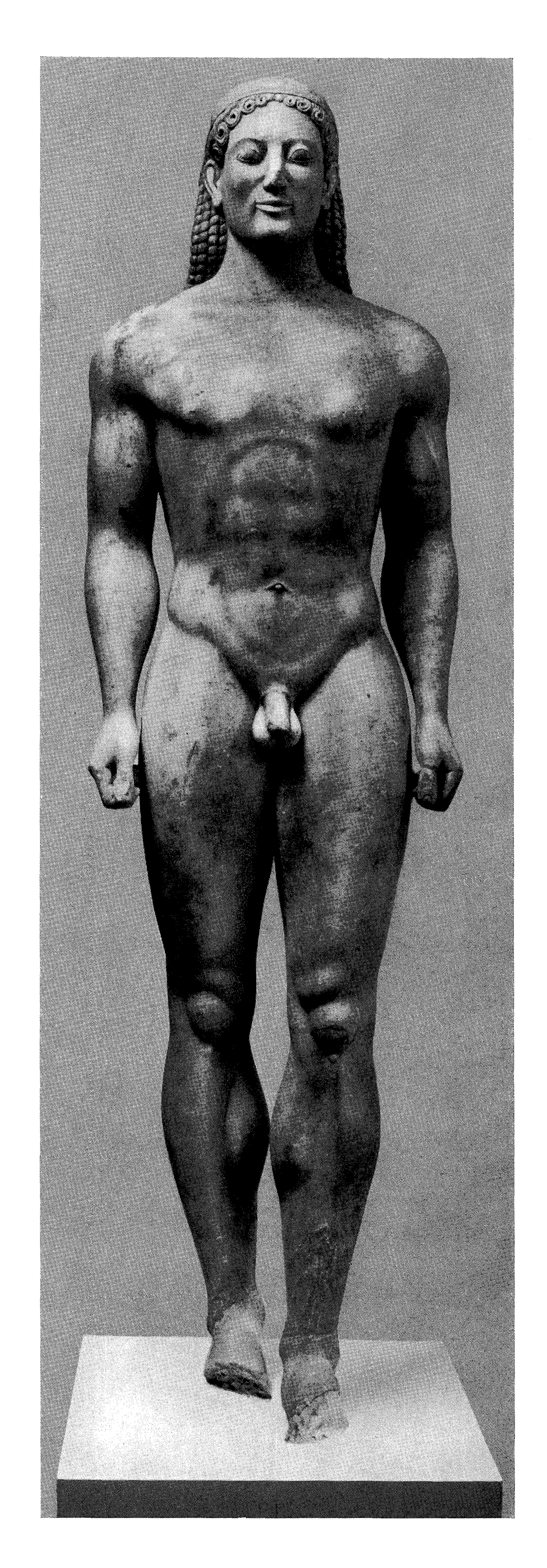
Werke, wie der bemalte Pinax (94), der Kuros in New York (98) und die Göttin in Berlin (100) sind Arbeiten von attischen Künstlern der solonischen Zeit, die nun vom Orient kaum noch wesentliche Anregungen erwarten durften. Ohne Überraschungen und Störungen konnten die Künstler des folgenden Jahrhunderts den vorgezeichneten Weg weitergehen. Allgemeiner Wohlstand und die verständnisvolle Herrschaft der Tyrannen, die nicht zuletzt die Pracht der Kunstwerke als Zeichen ihres Glückes benötigten, schufen die günstigsten Voraussetzungen für eine ruhige Vertiefung des Künstlers in sein Werk, das bei festgelegten Bildtypen hauptsächlich durch besonders feine Ausarbeitung hervorstechen kann.

Es sind vor allem die Muskeln und Gelenke sowie die Funktionen des menschlichen Organismus, die man in der Plastik des 6. Jahrhunderts v. Chr. intensiver zu erfassen sucht. Neue Einzelheiten werden entdeckt und erhalten im Rahmen des Ganzen den ihnen zukommenden Platz. Die Statue des im Kampfe gefallenen Kroisos (102) und der Kuros in München (108) wirken gegenüber dem etwa zwei Generationen älteren Kuros in New York (98) überzeugender in ihrer Körperlichkeit, proportionierter, auch im Umriß stärker differenziert. Die Einziehungen der Gürtellinie und der Gelenke sind betonter. Im Gesamten scheint die Gestalt bei gleicher Haltung heftiger von innerer Bewegung erfüllt zu sein. Die fast dekadente Vornehmheit des älteren Kuros wird erst jetzt neben dem ganz anderen Ideal des jüngeren sichtbar. Diese sind voll zurückgedrängter Kraft und Beweglichkeit und bereit zu körperlicher, sportlicher Tätigkeit. Er ist wie das Bild eines olympischen Siegers, dessen Ruhm die großen Dichter im Liede verherrlichten. Für das höchste Ziel, in Olympia einen Sieg zu erringen, übte sich die Jugend in der Palästra unter der strengen Aufsicht der Lehrer, die sich mit ihr um die Ausbildung der wichtigen Muskeln, Sehnen und Gelenke bemühten. Auch die Bildhauer und Maler mußten hier sachkundig erscheinen; denn es wurde von jedermann auf diese Dinge geachtet.

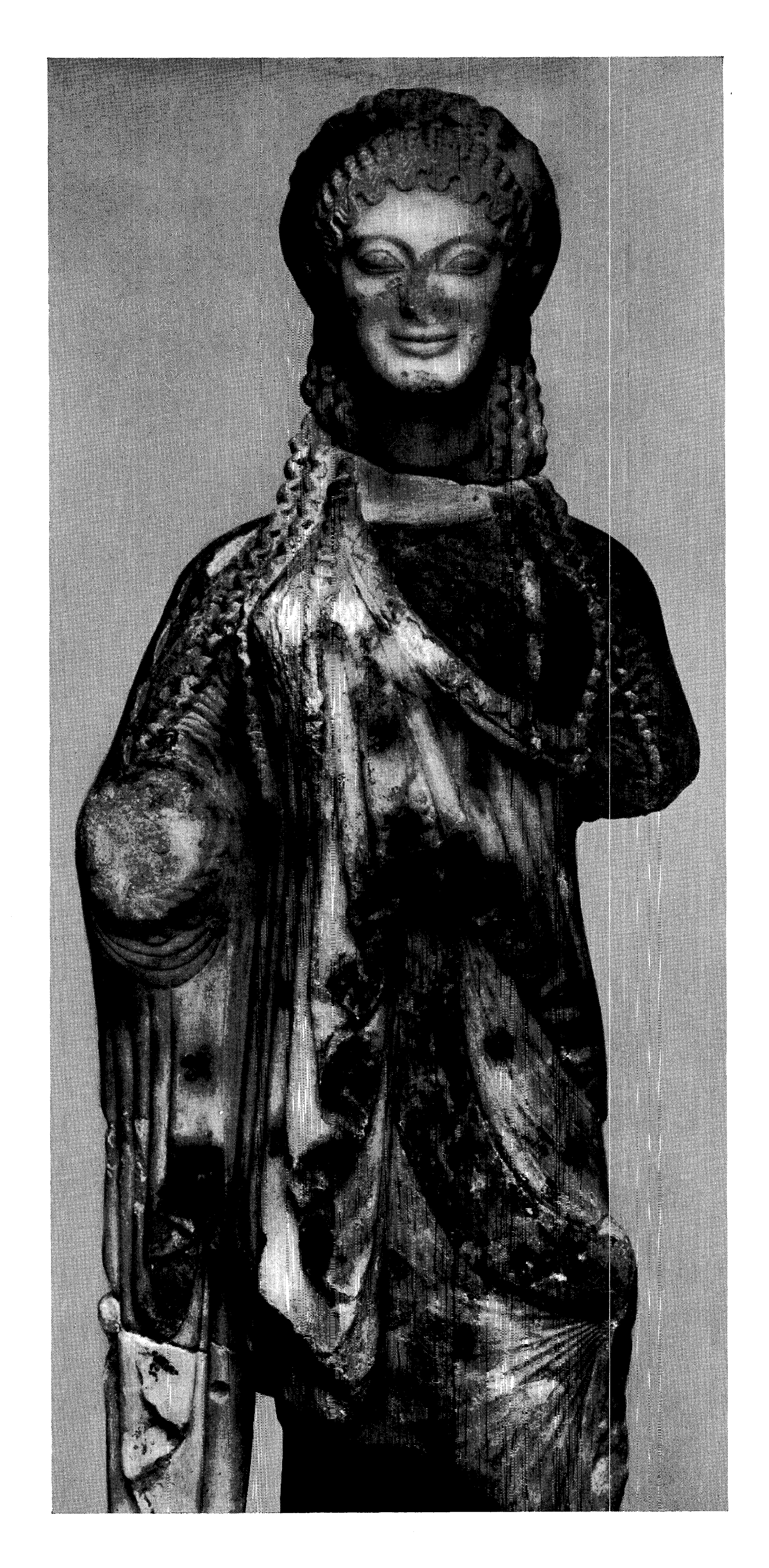
Dagegen bot die weibliche Statue weniger Gelegenheit zu solchen Studien, vielmehr richtete sich hier das Augenmerk der Künstler mehr auf die Wiedergabe der Haare und der feinen Gewandfalten. Zierlicher werden die Formen, die Haare schärfer in Wellen gelegt. Das Gewand muß aus feinstem Stoff, mit schönen Mustern verziert



101 Sitzender aus Milet



102 Kroisos, Athen



103 Kore, Athen

und kunstgerecht gerafft sein (103, 104). Der Typus des Mädchens, der Kore, ist nicht weniger festgelegt als der des männlichen Gegenstücks. Auch bei ihr ist der linke Fuß vorgesetzt, die linke Hand rafft das Gewand an einem Zipfel, die Rechte ist scharf nach vorn gewinkelt, und die Hand hält ein Attribut. Die Tracht ist meistens die gleiche, ein Chiton mit Scheinärmeln und ein schräges Mäntelchen. Das ist ionische Tracht, und auch das Frauenideal ist ionisch. Bildhauer kommen aus Chios und anderen Orten nach Athen, das alles an sich zog, was in Griechenland hervortrat. Die Dichter Anakreon und Simonides lebten am Hof der Peisistratiden, der Tyrannen von Athen, welche die Stadt auch durch die prächtige Ausgestaltung der panathenäischen Festspiele zu einem kulturellen Mittelpunkt machten. Fremdländische Söldner in exotischer Tracht belebten das bunte Straßenbild, Söhne einflußreicher Familien, die freundschaftliche Beziehungen zu lydischen und persischen Fürsten besaßen, trugen Namen wie zum Beispiel Kroisos (102), auch Künstler nannten sich etwa Amasis, wie der ägyptische König und Freund des Polykrates, oder Skythes (112) und Lydos. Das Frauenideal dieser internationalen Tyrannenwelt ist die Kore, das Mädchen, welches das höfische Leben kennt und es versteht, sein Kleid vorschriftsmäßig zu tragen und zierlich zu raffen. Zahlreiche erhaltene Marmorstatuen von der Akropolis von Athen, Weihgeschenke an Athena geben uns ein Bild von diesen freundlich lächelnden Koren (103). Hier darf nichts plump sein, nichts großflächig oder ungegliedert. Die Statuen sind voller Blickfänge, das Rieseln der Locken, die scharfen Knicke der Falten, die bunten Muster der Säume und die reich verstreuten Sternchen auf dem Stoff beschäftigen das Auge. Es findet Gefallen an allen diesen Schönheiten, und nur in dieser Vollendung ist die Statue für die Gottheit, der die Gabe gilt, auch gut genug.



104 Kore, Athen

Kuros und Kore sind durch die Ruhe ihrer Erscheinung bestimmt. Gemeinsam ist ihnen das Vorsetzen des linken Fußes, doch soll dadurch nicht die Vorstellung einer Bewegung gegeben werden, ebensowenig wie das Anpressen der Fäuste bei dem Kuros und das Raffen des Gewandes bei der Kore eine Handlung ist. Wie in der orientalischen Plastik wird auch bei der archaisch-griechischen Großplastik der Eindruck der Ruhe und Handlungslosigkeit und damit der Dauer gesucht. Die Kleinplastik ist weniger streng, und die archaischen Statuetten können noch viel von der Beweglichkeit geometrischer Figuren behalten. Dort sind die Gesetze nicht so verbindlich, welche die große Plastik herausheben und

zu einer eigenen Gattung machen. Sie kennt nur wenige Typen, eben die Kore und den Kuros, wozu jetzt auch die Sitzstatue kommt, die schon früh im griechischen Osten bekannt in verfeinerter Form (105) dann auch in Athen erscheint. Bei ihr ist das unbewegliche Verharren trotz der nun reinlichen Scheidung von Körper und Sitz und der Belebung durch reichliche Falten besonders zu spüren.

So scheint die archaische Plastik kaum nach einer Erweiterung zu streben, sondern mehr nach einer immer stärkeren Verfeinerung und Vervollkommnung des bereits Vorhandenen. Doch war der Ruhm, den sich einzelne Künstler in dieser Zeit durch «Erfindungen» gemacht hatten, noch späteren Geschlechtern bekannt. So galt Archermos von Chios als der erste Bildhauer, der die Göttin Nike mit Flügeln und fliegend dargestellt hatte. Vielleicht ist die Nike (106) sein Werk, die auf Delos gefunden wurde; denn auf einer nahe dabei aufgetauchten Inschrift nennt sich Archermos als Künstler und dessen Vater, Mikkiades, als der Weihende. Und die Nike fliegt nun wirklich mit großen, einst sichelförmig gebogenen Flügeln durch die Luft, indem sie in dem altertümlichen Laufschema mit wirbelnden Gliedern am Beschauer vorbei eilt und ihn anblickt. Das alles ist insofern nichts Neues, als es in der Malerei, der Reliefkunst, auch frei gearbeitet als Giebel- oder Akroterfigur dergleichen bereits gegeben hatte, fliegende Gestalten auch mit derselben ruckartigen Kopfwendung, wie sie bei Löwen und Sphingen vorkommt. Die Tat eines Einzelnen, eben des Archermos, aber scheint es gewesen zu sein, das Motiv des Fliegens in die Freiplastik zu übertragen, die Nike als selbständige Plastik auf einem Pfeiler aufzustellen. Damit hat er sich den Ruhm erworben, der seinen Namen nicht in Vergessenheit geraten ließ. Er selbst war stolz auf seine Neuerung, und er spricht von seiner *σοφία* ausdrücklich in der Künstlerinschrift. Das bedeutet wohl so etwas wie einen besonderen Einfall und nicht nur hohes technisches Geschick.

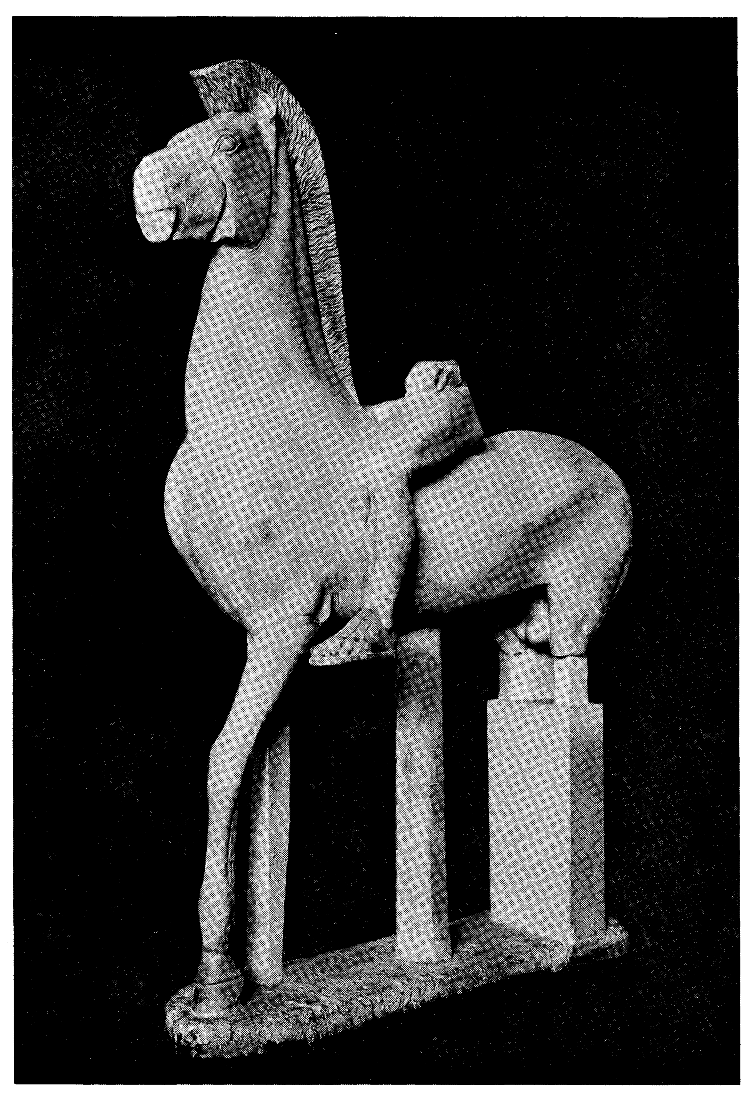
Nicht mit Namen bekannt ist der Erfinder der Reiterstatue. Zahlreiche Reste von nicht immer lebensgroßen Reiterstatuen (107) sind auf der Akropolis von Athen gefunden worden, Weihgeschenke wohl von Angehörigen vornehmer athenischer Familien, der Tyrannen und ihrer Verwandten. Es verdient festgestellt zu werden, daß es die ersten Reiterstatuen überhaupt sind, die wir kennen. Hier bot der Orient dem «Erfinder» keine Anregungen, aber in der Malerei, im Relief und in der Kleinplastik waren Reitergestalten durchaus seit langem bekannt. Es



105 Sitzende, Athen



106 Nike aus Delos



107 Reiter, Athen

ist also auch hier wieder die Übernahme eines Motives, dessen rundplastische Gestaltung die eigentliche große Leistung des Bildhauers ausmacht. Es sind sehr zerbrechliche Kunstwerke. Ohne besondere Hilfsmittel könnten die dünnen Fesseln der Pferde das auf ihnen lastende Gewicht nicht tragen. So werden als Stützen unter dem Pferdebauch Pfeiler ausgearbeitet, die man, so sehr sie auch den Eindruck stören, in Kauf nimmt, und selbst die größten technischen Schwierigkeiten konnten den Künstler nicht daran hindern, in die Reihe der Typen archaischer Plastik den

Reiter einzufügen. Sein Wagnis war nicht geringer als das des Archermos, und er hätte daher nicht weniger Recht auf Ruhm als jener. Ja, diese Reiterstatuen sind nicht nur Zeugen für die kühne Übertragung eines Motives in die Freiplastik, sondern es kündigt sich bei ihnen in der leichten Wendung des Kopfes, mit der der Reiter von seinem Pferde herabblickt, etwas ganz Neues an. Mit ihr durchbricht der Bildhauer die strenge Frontalität, die alle archaische Plastik beherrscht, denn seine Gestalt richtet sich nicht mehr ganz nach der Rechtwinklichkeit der Achsen. Diese Reiterstatuen sind Vorboten einer sich ankündigenden großen Umwälzung. Sie sind aber in ihrer scheinbaren Negierung alles Lastenden auch Höhepunkt dessen, was die Plastik und überhaupt die Kunst der archaischen Zeit anstrebte.

Diese Tendenz zu einer immer größeren Verfeinerung und die Freude an kleinteiligen und zerbrechlichen Formen sind aber ebenso auch für die Flächenkunst bestimmend geworden. Hier hatte die Vergangenheit eine feste Grundlage geschaffen, und die perfekteste Beherrschung des Pinsels, der Ritznadel und des Meißels erlaubte nun eine immer reichere Buntheit der Bilder, vollkommenere Erfassung aller Details und letztes Eindringen in die Formen.

Im Rahmen der Giebelfelder, der Friese an Tempeln und Schatzhäusern sowie auf anderen Reliefs und vor allem in der Malerei entfaltet sich der ganze Reichtum griechischer Phantasie. Dabei sind es jetzt nicht mehr so sehr die Fabelwesen mit ihren bizarren Formen, die Interesse finden, sondern die Erzählungen von den Taten der Helden der Vorzeit, wie Herakles, die Kämpfe vor Troja und die Ereignisse in der Götterwelt des Olymp, die mit großer Ausführlichkeit geschildert werden. So sind die attischen schwarzfigurigen Vasen geradezu ein Bilderbuch zur griechischen Sage geworden. In der Kunst des Erzählens und in der hohen Meisterschaft der Malerei überragen sie nun die Erzeugnisse aller anderen Vasenwerkstätten Griechenlands, sie werden weithin hoch geschätzt, und auch die Etrusker ziehen sie bald allen anderen vor. Die anderen Vasenwerkstätten, auch die von Korinth, sinken nun zur Bedeutungslosigkeit herab oder kommen ganz zum Erliegen. In der Kunst des Erzählens sind die attischen Maler große Meister, und was sie schildern, ist nüchtern und wahr wie die Bilder aus dem Alltag, die jetzt ebenfalls gelegentlich auftauchen. Es sind Gestalten aus Fleisch und Blut (109), die hier auftreten, und viele Inschriften sorgen für ganz klare Verhältnisse. Da sind nicht nur den Personen, sondern sogar auch manchmal den abgebildeten Gegen-



108 Kuros, München



109 Pinax, Athen

ständen die Namen beigeschrieben. Andere Inschriften preisen die Namen beliebter Jünglinge, und die Signaturen der Töpfer und Maler bekunden den berechtigten Stolz auf ihr Können (111). Die bekanntesten und bedeutendsten unter ihnen sind Sophilos, Amasis und Exekias, doch wirkten neben diesen zahlreiche andere im Töpferviertel Athens, im Kerameikos. Im gegenseitigen Beobachten und Nacheifern steigerte sich die Leistung des Einzelnen, und leicht kann es geschehen, daß des Guten zu viel geschieht. Die Zeichnung der Vasenbilder muß genau und reich

sein, die Bewegung der Gestalten lebhaft und überzeugend. Doch bald werden die Gelenke dünner, die Muskeln schwellen an, und die Kämpfenden und Laufenden bewegen sich mit übertriebenen Gesten, als kämen sie überhaupt nicht mehr zur Ruhe (110). So kann der Eindruck entstehen, daß die Gestalten sich geziert und affektiert benehmen, was ja auch für viele der Koren gilt.

Die Regeln, nach denen ein Vasenbild zusammengefügt wird, sind leicht zu lernen; die einzelne Gestalt erscheint ganz im Profil, als schwarze Silhouette (110), innerhalb deren mit feinen Ritzlinien die Innenzeichnung eingetragen ist und oft auch weiße und rote Farbflecken einige Details verdeutlichen. Diese Gestalten, die ihre Arme und Beine sehr betont bewegen müssen, damit sie vor dem hellen Hintergrund auch deutlich genug zu sehen sind, können gestaffelt werden, sich überschneiden oder zum Teil verdecken (110). Gerade von der Möglichkeit einer Staffelung wird ausgiebig Gebrauch gemacht, weil man etwa bei einem Viergespann



110 Schale, New York



111 Skythes-Pinax, Athen

an der Vielzahl der Pferdebeine, die man nun alle zeigen konnte, besonderes Gefallen fand (111). Dieser leicht verwirrenden Vielfältigkeit entspricht an der Einzelfigur der Faltenreichtum, der den Körper verdeckt; wie bei den Koren werden auch hier die Falten eng nebeneinander gesetzt. Lange, zügige Linien und der scharfe Zickzack der Treppenfalten unterstützen sich dabei in ihrer Wirkung gegenseitig. Maler und Reliefbildhauer versuchen eine letzte Steigerung, und der Meister eines Reliefs von der Akropolis von Athen (112) scheint sie erreicht zu haben in jener Gestalt, die mit fein frisiertem und aufgebundenem Haar und einem Gewand, das sich teils fest an den Körper schmiegt, teils in Parallel- und Zickzackfalten aufgelöst ist, auf einen Wagen steigt.

Der dicht gedrängten Komposition vieler Vasenbilder, bei der der helle Grund hinter der Vielzahl der Gestalten kaum noch sichtbar ist, steht oftmals das entgegengesetzte Extrem gegenüber. Die sogenannten Kleinmeister unter den Vasen-



112 Wagenbesteigender, Athen



113 Schale, Karlsruhe

malern wenden sich dem Kleinen und Einzelnen zu und verschaffen ihm durch Isolierung eine neue Stellung. Das Profil eines Mädchenkopfes, ein galoppierendes Gespann, eine Quadriga in Vorderansicht, ein Hahnenkampf oder ein einzelnes Tier steht in der großen, hellen Fläche, in dem ausgesparten Band auf der Wandung einer Schale, und wirkt fast miniaturhaft, wie eine elegante Vignette (113).
Diese spätarchaische Kunst ist an sich nur aus der feinen Welt der Tyrannenhöfe zu verstehen, wo Anstand und die Vorschrift der Etikette den Ton angaben. Die Jugend jener Tage sah ihr Ideal in Theseus verkörpert, dessen Taten auch ein beliebtes Thema der Malerei waren. Dieser Held, der urbanes Auftreten mit großer Kraft verband, hatte mit den ungehobelten Gesellen aufgeräumt, und bezeichnend für ihn ist die Geschichte, die Pausanias von seiner Ankunft in Athen überliefert. Theseus sei, als er mit einem bis auf die Füße reichenden Chiton und mit kunstvoll frisierten Haaren – fast einem Mädchen gleichend – durch die Straßen der Stadt spazierte, von Bauarbeitern mit der Frage gehänselt worden, wieso denn eine heiratsfähige Jungfrau so allein herumlaufe. Statt einer Antwort habe Theseus einen gerade dastehenden Ochsen gepackt und mit gewaltigem Schwunge auf das Dach zu den Arbeitern hinaufgeworfen.
So täuschte wohl der äußere Eindruck, den diese Jugend machte; sie war gar nicht so weibisch, wie sie sich gab. Auch der Wagenbesteigende des Reliefs (112) ist nicht eine Frau, wofür man ihn schon einmal gehalten hatte. Es hat überdies nicht an ernsthaften Kritikern gefehlt, die sowohl im Leben wie in der Kunst beobachteten,

wie die Äußerlichkeiten, die oberflächliche, schöne Form überbewertet zu werden drohten. Der Inhalt schien daneben nicht mehr so wichtig, was sich zum Beispiel darin äußert, daß nur wenige der beigefügten Inschriften wirklich noch zur Erläuterung dienen, die meisten aber mit sinnlosen Buchstabenfolgen lediglich dekorative Zwecke erfüllen.

Jungen, kritischen Kräften mußte diese Kunst, der ein letzter Ernst fehlte, wegen ihres oberflächlichen Glanzes, der dem höfischen Leben des Tyrannen angemessen war, mißfallen, und nur in radikaler Abkehr von ihr konnten neue Wege gesucht werden. Äußerlich bekundet unter den erhaltenen Werken am deutlichsten die Vasenmalerei den Umbruch, der sich vollzieht; denn hier kehrt sich gegen Ende des 6. Jahrhunderts das Verhältnis von Figur und Grund um. Die Gestalten werden hell, in der Farbe des Tones, aus dem schwarz abgedeckten Grund ausgespart, und die Innenzeichnung wird mit feinen, schwarzen Strichen aufgetragen, wobei die verdünnte Malfarbe auch Zwischentöne erlaubt. Diese Umkehrung ist aber nicht nur eine handwerkliche Neuerung, sie ist auch der Ausdruck einer neuen Gesinnung. Es ist wohl kein Zufall, daß der Beginn der rotfigurigen Malweise ungefähr zeitlich zusammenfällt mit der Tätigkeit des Kimon von Kleonai, jenes großen Malers, der nach der Meinung des Altertums viele Neuerungen in diese Kunst einführte und sie dadurch eigentlich erst zu dem gemacht habe, was man unter Malerei versteht. Er galt als Bahnbrecher, weil seine Gestalten die ersten gewesen sind, die sich freier bewegten, beliebige Stellungen einnahmen und in verschiedene Richtungen blickten. Das klingt, als habe Kimon in seinen Bildern dem Einerlei der Gleichmäßigkeit und den gezwungenen Bewegungen und Haltungen ein Ende gemacht; denn offenbar hat er die Regeln archaischer Malerei durchbrochen. Das hat ihm Tadel eingebracht. Gelassen und stolz aber klingt das Distychon, mit dem er eines seiner Gemälde signierte, und in dem er denen, die kein Verständnis für seine neuen Anschauungen aufbringen, das Beispiel des Daidalos entgegenhält, der jetzt als Heros verehrt wird, dem es aber zu seiner Zeit ebenso erging wie ihm. Wieweit seine Bemühungen um eine bessere Erkenntnis der menschlichen Gestalt und ihre natürliche Bewegung gingen, läßt sich nicht mehr nachprüfen, da von seinen Bildern nichts erhalten geblieben ist. Aber auf den rotfigurigen Vasenbildern vom Ende des 6. Jahrhunderts ist so stark die Wirkung eines großen Meisters zu spüren, daß in ihnen offenbar etwas von der künstleri-

schen Ausstrahlung des Kimon sichtbar wird. Mehr freilich nicht; aber das Altertum hatte recht, diesen Mann für den Erfinder der Malerei zu halten, insofern nämlich durch ihn und sein Werk die große Malerei herausgehoben wurde und eine Sonderstellung erhielt. Die Vasenmalerei aber wurde dadurch immer mehr zu etwas Untergeordnetem, was sie vorher nicht gewesen war.

Die neue Maltechnik gab den Vasenmalern die Möglichkeit, weichere Linien zu ziehen; denn der Firnisstrich ist nicht so gleichmäßig und spröde wie die Ritzlinie und hat dadurch mehr Leben und Wärme. Auch ließen sich mit verdünntem Firnis die Einzelheiten der Muskulatur unaufdringlicher wiedergeben, und nicht zuletzt kam die Farbe des Tones der des menschlichen Inkarnats näher als das vordem gebräuchliche abstrakte Schwarz. Ein Bild, wie das der Flötenspielerin auf einer Schale des Oltos (114) wäre in der alten Technik kaum möglich gewesen. Es fehlt auch nicht an Gefäßen, die auf der einen Seite schwarzfigurig, auf der anderen rotfigurig bemalt sind, womit der Maler den Betrachter zum abwägenden Vergleich aufforderte. Es mußte bald deutlich werden, daß die neue Malweise der alten überlegen und daß dem Mann, der sie erfunden hatte, damit ein wesentlicher Schritt geglückt war. Er suchte nach neuen Wegen und nach einem Mittel, das erlaubte, wenigstens etwas von dem aufzunehmen, was sich auf dem Gebiet der großen Malerei ereignet hatte. Gelegentliche Versuche der Vasenmaler, bestimmte, auffallende Neuerungen der Malerei direkt zu übernehmen, sind zwar nicht immer



114 Schale, Madrid

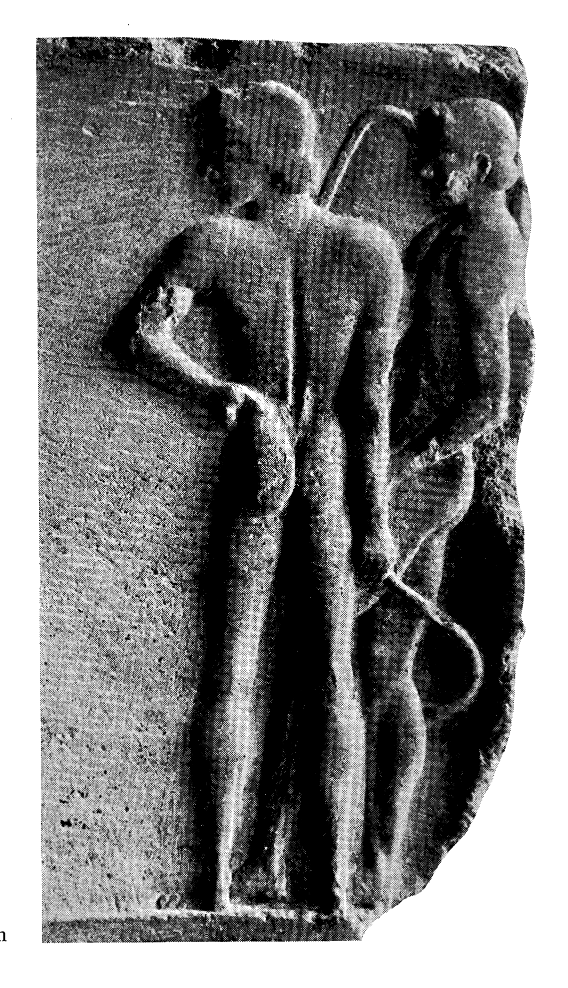
115 Amphora, Privatbesitz

gelungen, doch erlauben sie Rückschlüsse auf das, was damals allgemein die Kunstwelt bewegt haben muß. Sogar ein noch in der alten Technik arbeitender Vasenmaler hat uns eine einzigartige Probe davon gegeben mit dem gestürzten Gespannpferd, das mit angezogenen Beinen am Boden liegt und seinen Bauch dem Beschauer zukehrt (115). In der rotfigurigen Vasenmalerei aber macht sich vor allem die Loslösung der Darstellung von der reinen Profilansicht und eine freiere Bewegung der Gestalten bemerkbar. So erscheint auf einer Schale des Kachrylion (116) das Bild eines Jünglings, der sich an seinem Pferde zu schaffen macht, dabei

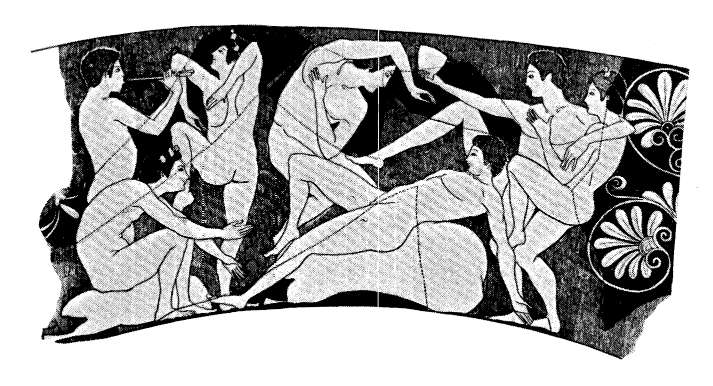


116 Schale, Syrakus

aber dem Betrachter den Rücken kehrt; sein Gesicht ist im verlorenen Profil wiedergegeben, und das Pferd blickt aus dem Bild heraus. Eine ähnliche Gestalt schließt die Darstellung von Jünglingen bei Sport und Spiel auf einer reliefgeschmückten Marmorbasis in Athen (117) ab. Seither taucht die Rückenfigur immer wieder in der europäischen Kunst auf, und zwar stets dann, wenn die Künstler am Bewältigen schwieriger Ansichten eine besondere Freude hatten. Jetzt studieren die Maler eifrig und direkt nach der Natur. Wenn sie auf die Palästra gehen, um den Sportlern zuzusehen und ihren Körper und ihre Bewegungen mit fast wissenschaftlichem Interesse zu betrachten, so verlassen sie den vom Orient vorgezeichneten Weg bewußter als bisher. Es ist der Wunsch der Künstler, daß sich ihre Gestalten noch mehr als die der älteren Bilder so bewegen wie die lebendigen



117 Basis, Athen



118 Krater, Paris

Menschen. Es ist in ihnen etwas von dem Ungestüm, das schon die Künstler des frühen siebten Jahrhunderts beseelte, und manches Experiment erinnert an ihre frühen Versuche (87). Alles aber wird übertroffen von dem Bild eines Kraters, der sich aus seinen Scherben im Wesentlichen rekonstruieren läßt (118). Er stammt aus der Werkstatt des Euphronios und stellt Jünglinge dar, wie sie beim ausgelassenen Gelage nackt auf Weinschläuchen sitzen oder liegen; wie sie tanzen, allein und zu zweien und dabei ihre Glieder recht kompliziert bewegen, ja fast verrenken. Das erinnert an Skizzenblätter großer Meister, die direkt nach dem Modell ihre Studien machen; eine abgewogene Komposition ist auch hier kaum gewollt, auch nicht auf Schönheit geachtet. Damit wird aber unmißverständlich Front gemacht gegen die feinen Sitten und gegen die Konvention auch in der Kunst, und die Abkehr vom Alten ist radikal.

Die eigentlichen Folgen dieses Aufbruches werden sich erst im 5. Jahrhundert v. Chr. zeigen, doch gehört eine Nebenerscheinung, die sich jetzt einstellt, noch ganz zur archaischen Kunst. In der geistigen Auseinandersetzung mit dem Neuen nämlich hat die archaische Kunst, indem sie sich zur Wehr setzte, alles, was bisher Geltung hatte, nun ganz bewußt zum Programm erhoben. In der Abwehrstellung versteifte sich ihre Haltung, und es wird versucht, durch noch stärkere Betonung der charakteristischen Züge zu überzeugen. Dies hat zur Folge, daß die Formen der Kunstwerke weiter verfeinert und zu äußerster Pracht gebracht werden. Zwischen den beiden Richtungen stehen die Vasenmaler, die bald hier, bald dort ihre Anregungen empfangen. Die rotfigurige Malweise ließ sich ja auch dazu benützen, um den archaischen Stil noch einmal zu steigern. Auf dem runden Bild einer Schale von der Hand des Peithinos (119) ringt Peleus mit Thetis, die sich seinem Zugriff durch



119 Schale des Peithinos, Berlin



120 Athena aus Ägina

ständiges Verwandeln in Tiere zu entziehen versucht. Doch eisern schließen sich die Hände des Helden, dessen feingefältelter Chiton an Gepflegtheit dem der Thetis in nichts nachsteht. Diese vergißt auch bei diesem heftigen Kampf nicht, in sittsamer Weise das Gewand am Zipfel zu raffen. Von der Wucht und Unheimlichkeit der alten Sage ist nicht viel übrig geblieben. Der Kampf wirkt eher einstudiert und wie die Pose eines Tanzpaares, das seine vollendete Grazie auch im Kraftakt zeigt. Da ist kein lauter Ton und kaum etwas, das gegen die vorgeschriebenen Formen im Umgang mit Frauen verstößt; da gibt es keine Anstrengung; wie Wohlgeruch liegt es über diesem Bilde. In ihrer kaum noch zu übertreffenden Zierlichkeit erinnert die Thetisschale an die Virtuosität der Dichtung Anakreons, der wie dieser Maler einen feinen Sinn für das Zerbrechliche und eigentlich Unantastbare besaß; in dem reichen Spiel der Falten und in dem reizvollen Verhältnis der Gruppe zum Rund ist das Werk ein letztes bezeichnendes Beispiel spätarchaischer Kunst, ein letztes Aufleuchten einer zauberhaften, aber untergehenden Welt, die so heiter sein konnte. Hier offenbarte sich das Gleichmaß, die Freude an der Wiederkehr des schon Gekannten, die Macht des Bestehenden, das Fehlen des Überraschenden, das feste Prinzip der Ordnung und Vorschrift. Ein unerschütterter Glaube an Autorität und an die Macht der Götter hatte sich in diesem bis zur Vollkommenheit gesteigerten System sein Denkmal geschaffen.

Auch als dies alles nicht mehr bestand, und gerade deswegen, verlor der archaische Stil nie ganz seine Anziehungskraft, und zwar in seiner spätesten Ausprägung, die so ganz auf ungestörte Schönheit eingestellt war. Fast unmerklich löst sich so aus der archaischen Kunst die archaistische heraus, die nun ganz bewußt und im Gegensatz zu anderen an Formen festhält, die ohne rechten Inhalt bleiben mußten. Lange noch malen Vasenmaler in der altertümlichen, schwarzfigurigen Technik, und als sich die neue, rotfigurige dann allgemein durchgesetzt hatte, bleiben die panathenäischen Amphoren (328), in denen die Sieger der Wettspiele das Öl als Preis erhielten, schwarzfigurig nach alter Tradition. Das Bild der Göttin Athena, das sie schmückt, behält die gleiche Gestalt, gespreizt und unnatürlich wirkt sie neben den gleichzeitigen Kunstwerken und gekünstelt mit den abstehenden Schwalbenschwanzzipfeln des Gewandes. Auch die Athena, die im Tempelgiebel von Ägina die Kämpfenden trennt (120), ist von betonter Altertümlichkeit. Hier, zu Anfang des 5. Jahrhunderts, erfährt die Vorstellung von archaischer Kunst eine

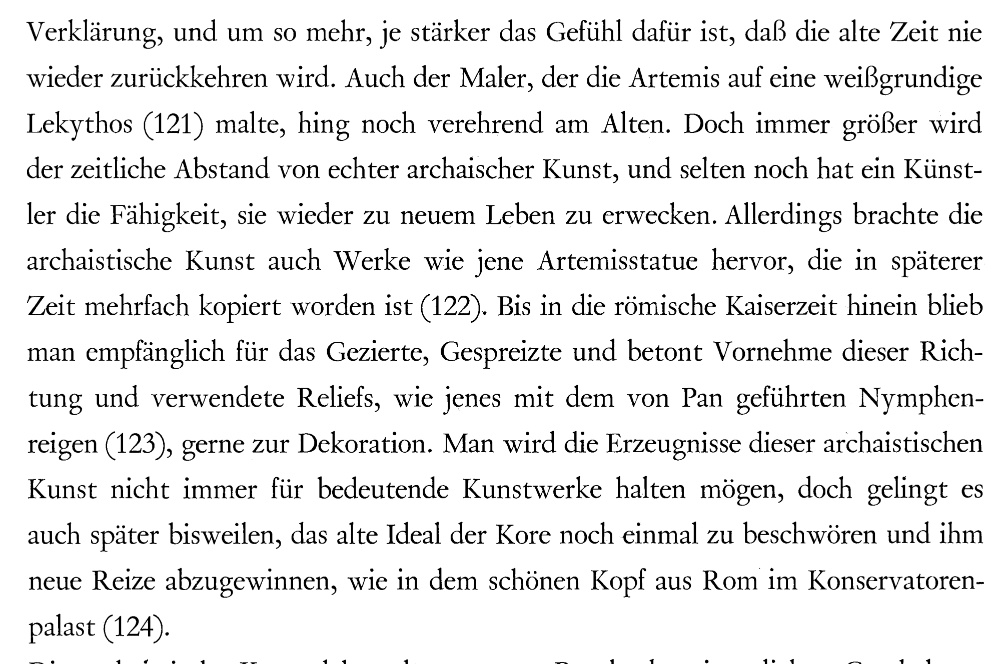




123 Nymphenrelief, Rom



122 Artemis, Florenz



Verklärung, und um so mehr, je stärker das Gefühl dafür ist, daß die alte Zeit nie wieder zurückkehren wird. Auch der Maler, der die Artemis auf eine weißgrundige Lekythos (121) malte, hing noch verehrend am Alten. Doch immer größer wird der zeitliche Abstand von echter archaischer Kunst, und selten noch hat ein Künstler die Fähigkeit, sie wieder zu neuem Leben zu erwecken. Allerdings brachte die archaistische Kunst auch Werke wie jene Artemisstatue hervor, die in späterer Zeit mehrfach kopiert worden ist (122). Bis in die römische Kaiserzeit hinein blieb man empfänglich für das Gezierte, Gespreizte und betont Vornehme dieser Richtung und verwendete Reliefs, wie jenes mit dem von Pan geführten Nymphenreigen (123), gerne zur Dekoration. Man wird die Erzeugnisse dieser archaistischen Kunst nicht immer für bedeutende Kunstwerke halten mögen, doch gelingt es auch später bisweilen, das alte Ideal der Kore noch einmal zu beschwören und ihm neue Reize abzugewinnen, wie in dem schönen Kopf aus Rom im Konservatorenpalast (124).

Die archaistische Kunst lebte aber nur am Rande des eigentlichen Geschehens, sie ist nur Liebhaberei einzelner Weniger und Zeugnis einer romantischen Schwär-

121 Lekythos, Leningrad



124 Mädchenkopf, Rom

merei. Auch wir, die wir seit mehr als 2000 Jahren die Welt mit anderen Augen sehen, werden von dem Reiz der altertümlichen Kunst gefangen, doch will sie uns nicht in dem Maße nur als Zeugnis eines verlorenen Paradieses erscheinen, wie wohl dem Römer, der zudem viele Kunstwerke und gerade solche aus älteren Zeiten nicht kannte, die uns durch die Ausgrabungen wiedergeschenkt wurden. Wenn wir also mehr als nur die Oberfläche der spätarchaischen Kunst kennen, so wird doch niemand ein Urteil darüber wagen, ob das Kommende, das sich schon mit großer Kraft anmeldete, mit dem Untergang der archaischen Kunst zu teuer erkauft wurde. Sie verschwand wie so manches andere, an dem man gehangen hatte. Neu sind die uns vertrauten politischen Begriffe, die die Staatsmänner jetzt schufen, neu die Fragen, die die Denker stellen, und auch die Künstler öffnen den Blick auf weite, bisher verschlossene Räume. Wie eine Sturzflut brechen die neuen Gedanken und Erkenntnisse über das Alte herein, das keinen Widerstand mehr leisten konnte.

II. DIE NEUE KUNST

Wie tief der Einschnitt ist, der die Alte und die Neue Kunst in Griechenland voneinander scheidet, ist äußerlich an der Verschiedenheit der für die Forschung zur Verfügung stehenden Grundlagen abzulesen.

Die Geschichte der Alten Kunst konnte auf den erhaltenen Originaldenkmälern aufgebaut werden, die in der Erde relativ zahlreich die Zeiten überdauerten und bei denen auch anspruchslosere kleine für untergegangene große Kunstdenkmäler stehen konnten. Die Werke der Neuen Kunst sind dagegen fast ausnahmslos zu Grunde gegangen. Erdbeben, Witterungseinflüsse, allgemeiner Verfall wurden besonders Wandgemälden und Tafelbildern zum Verhängnis; doch mehr als die Natur richtete der Mensch selbst gewaltige Verheerungen an. Das Material, aus dem die Statuen bestanden, Edelmetall, Gold und Elfenbein, aber auch die schlichtere Bronze erregte die Gier der Barbaren; die Kelten drangen bis Delphi (278 v.Chr.), Alerich bis nach Athen (396 n.Chr.) vor. Goten (410 n.Chr.) und Vandalen (455 n.Chr.) plünderten Rom, und wenn der Kaiser Avitius (455–456 n.Chr.) die in Rom übrig gebliebenen Bronzestatuen einschmelzen ließ, um seine Söldner zu bezahlen, so ereilten die letzten noch in Konstantinopel vorhandenen das gleiche Schicksal bei der Einnahme der Stadt im vierten Kreuzzug durch die Lateiner (1204 n.Chr.). Die Marmorwerke wurden zerschlagen, verbaut oder zu Kalk verbrannt. Aber nicht nur Katastrophen und menschlicher Unverstand, auch das liebevolle Verständnis, ja gerade die Verehrung der Kunstwerke führten ihren Untergang herbei, weil sie in gefährlichem Maße an bestimmten Stellen konzentriert wurden, so in Rom und Konstantinopel, wo dann Brände Tausende von Kunstwerken vernichteten. Verehrung und Verständnis waren Voraussetzung gewesen für den Eifer, mit dem spätere Zeiten die Statuen und Gemälde griechischer Künstler sammelten, für die hohen Preise, die man für sie zu zahlen bereit war, und auch für die Irrwege jener Sammelleidenschaft, die aus dem Prozeß des Cicero gegen Verres bekannt ist. Nicht immer war es reine Freude an der Kunst und die Liebe zu ihr allein, die das Interesse so stark auf die griechischen Gemälde,

Statuen und kostbare Geräte lenkten. Vor allem für den Staat selbst waren andere Gesichtspunkte maßgebend, wenn er offiziell Kunstwerke aus besiegten Ländern entführte. Der Kunstraub gehört seit der Entführung des Palladions aus Troja zu den ganz alten Kriegsgewohnheiten, vor allem auch im Orient. So hatte Xerxes Statuen aus Griechenland als Beute nach Persien bringen lassen. Die Römer aber haben in dieser Beziehung alles bis dahin Bekannte weit in den Schatten gestellt. Zeichen des Sieges sind die erbeuteten Kunstschätze der eroberten Länder, die in Rom bei den Triumphzügen gezeigt und dann in der Hauptstadt der Welt aufgestellt wurden. Bald häufte sich in Rom eine schier unübersehbare Masse von griechischen Kunstwerken, die öffentlich sichtbar oder von privaten Sammlern zusammengebracht waren. Entsprechend groß waren die Verluste etwa beim Brand Roms unter Nero (64 n.Chr.). Bei der Gründung Konstantinopels (330 n.Chr.) wurden große Mengen von Kunstwerken gebraucht, um der neuen Hauptstadt das Fluidum einer hohen, alten Kultur zu geben; weitere Statuen mußten ihre angestammten Plätze verlassen, und ein Teil wurde auch aus Rom herübergeholt. Sie wurden ein Raub der Flammen oder die Beute der Barbaren. So ist alles verlorengegangen bis auf die ganz wenigen Werke, die durch Zufall schon zur Zeit der Römer unter die Erdoberfläche geraten waren oder aber beim Transport über See ihr Ziel nicht erreichten. Manches Schiff ist vollbeladen mit Kunstwerken an einem Riff zerschellt und untergegangen. Hier heben heute die Taucher griechische, originale Bronzestatuen – aber auch in großer Zahl Kopien nach solchen.

Die Kopie, in Griechenland oder Rom angefertigt, mußte oftmals dort das Original ersetzen, wo es unerreichbar war, und die große Zahl der späten Kopien spricht mehr als alles andere für die hohe Verehrung, die den klassischen Kunstwerken entgegengebracht wurde. Manche berühmte Statue wird, wie wir es von dem Hermes Agoraios in Athen wissen, durch das häufige Abformen schon ganz verfärbt gewesen sein, und wie oft Meisterwerke kopiert wurden, ergibt sich daraus, daß bis zu siebzig Kopien nach einem Original zum Teil noch heute nachweisbar sind. Oft sind es zehn bis fünfzehn, doch nicht selten liegen auch weniger oder nur eine einzige vor. Manches Original wurde aber offenbar überhaupt nicht kopiert oder nicht in Marmor, dem Hauptmaterial der erhaltenen Kopien.

Die Kopien aus Bronze waren kostbarer, schöner und wohl auch meist getreuer, vor allem, wenn sie direkte Nachgüsse waren; sie sind aber denselben Gefahren

ausgesetzt gewesen wie die Originale, und nur wenige sind ihnen entgangen. Die Marmorkopie aber erfordert bereits eine Auswahl, denn manches Motiv entzieht sich einem Kopieren in Stein, weil es nur in Bronze darstellbar war. Vielfach halfen sich aber die Kopisten durch zahlreiche Stützen und Verstrebungen, die das Werk stabilisieren und versteifen, aber auch das half nicht immer, und so hatte das Kopieren in Marmor seine Grenzen. Eine weitere Auswahl bewirkte auch der jeweilige Kunstgeschmack der Zeit; das Inhaltliche der Darstellung und die Eignung für dekorative Zwecke waren andere, wesentliche Gesichtspunkte. Es ist sicher, daß bei weitem nicht alles oder auch nur das für die Geschichte der Kunst Wichtigste kopiert wurde, aber auch von dem ehemals Vorhandenen ist das, was heute in den Museen steht, wiederum nur ein zufällig erhaltener Teil, zudem trümmerhaft, vielfach gereinigt, nicht selten entstellend ergänzt und mißverstanden.

Doch sind die Kopien die Grundlage unserer Kenntnis von der griechischen Kunst, die auf die archaische folgt. Wenn sich das Interesse der Spätzeit auf diese, nicht aber auf die als altertümlich angesehenen Werke richtete, so darum, weil jene archaischen Kunstwerke jenseits der Wende lagen, mit der die ununterbrochene Kulturtradition begann. Von dieser zeugen die als vorbildlich geltenden Statuen und Gemälde, die Gegenstand der Verehrung und Urbilder der Kopien sind. Diese Nachbildungen, denen wir überhaupt die Kenntnis der großen griechischen Kunstwerke verdanken, sind ein Zeugnis für das Bewußtsein auch der Römer, zur gleichen Kultur zu gehören, sie zu besitzen und an ihr teilzuhaben. Die Kopien sind es wiederum, die in der Renaissance entscheidende Wirkungen ausgeübt haben bei der Wiedererweckung der antiken Kunst. So konnte man mit gewissem Recht seither von der klassischen Antike sprechen. Das nochmalige Zurückgreifen auf die reichen Schätze des Altertums im Klassizismus und die intensivere wissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen bezieht sich ebenfalls auf die Kopien, die somit, gleich Brückenpfeilern, die Gegenwart über Klassizismus, Renaissance, römische Kaiserzeit mit dem Beginn der Neuen Kunst seit den Perserkriegen verbinden. Diese große einigende Klammer läßt die archaische Kunst außerhalb. – Erst in der Kunst der Gegenwart konnte sie Einfluß gewinnen.

Wieweit es nun gelingen kann, auf Grund der Kopien eine auch nur annähernde Vorstellung von dem Original zu gewinnen, hängt von der Qualität der Kopien ab.

Ganz ist das Ziel gewiß nicht zu erreichen, da jede Kopie hinter dem Original zurückbleiben wird, und auch die unerläßliche Phantasie kann das nicht ganz ausgleichen. Die Güte der Kopie ist von vielen Faktoren abhängig, von der eigenen künstlerischen Potenz des Kopisten, der Eigenes steigernd oder ändernd einfließen läßt, von dem Ziel, das angestrebt wird, ob also eine stilistisch getreue Kopie oder nur eine ungefähre verlangt wird. Durch technische Hilfsmittel, wie zum Beispiel durch das Punktiersystem, leisteten die Kopisten Bedeutendes, und die Treue mancher Kopien ist verblüffend und ein Zeugnis für die gute Tradition dieses Faches. Neben solchen wirklichen Kopien gibt es freilich trockene, vereinfachende, Teilkopien in Hermenform, im Inhalt – durch Änderung der Attribute etwa – veränderte Kopien; aus Idealstatuen von Göttern und Göttinnen werden Porträts von römischen Kaisern und ihren Frauen (505). Andere Umbildungen verfahren ganz frei mit dem Vorbild und zitieren es gleichsam nur, und von hier zu den echten eigenen Erzeugnissen klassizistischen Epigonentums ist es nicht mehr weit.

So erfordert die Arbeit mit den Kopien ein Höchstmaß von Sorgfalt und Mühe, auch wohl die Bereitschaft, die Gefahr falscher Schlüsse und Kombinationen auf sich zu nehmen. Doch hier ist der einzige Weg zu jener Kunst, die Gemeingut des Altertums wurde.

Daß es möglich ist, die mit Hilfe der Kopien wiedergewonnenen Statuen zu benennen, den Künstlernamen auszusprechen, wohl auch den ehemaligen Standort und die Entstehungszeit anzugeben, verdanken wir der antiken literarischen Beschäftigung mit den Werken der Kunst, die ein Gegenstück zu dem Kopistentum ist. Die Kunstliteratur beginnt im 5. Jahrhundert mit dem «Kanon» des Polyklet und geht über Künstlerbiographien, Topographien bis zu den Anfängen einer Kunstgeschichtsschreibung. Von all dem sind allerdings auch nur wieder geringe Reste erhalten. Die kargen Angaben, die Plinius in seiner dem späteren Kaiser Titus im Jahre 77 n.Chr. gewidmeten Naturalis Historia unter den Stichworten Bronze, Marmor, Farben macht, und die Reisebeschreibung durch Griechenland, die Pausanias im 2. Jahrhundert n.Chr. schrieb, sind die wesentlichen, Inschriften auf erhaltenen Statuenbasen kommen gelegentlich hinzu.

Wie bei den Kopien, so ist auch bei der Literatur die Überlieferung keineswegs immer ungetrübt. Fehler in den Texten, Gleichnamigkeit verschiedener Künstler, Angaben aus unzuverlässiger Quelle übernommen, schaffen Verwirrung; und schon

im Altertum war man bei manchen Werken über die Urheberschaft nicht mehr einig oder erschloß sie aus stilistischen Indizien. Trotzdem sind die überlieferten Namen, Daten, Werkverzeichnisse, auch die kurzen Charakteristiken für unsere Kenntnis der berühmten Künstler unschätzbar.

Diese Angaben und die erhaltenen Kopien, so unvollständig und mangelhaft auch beide sind, müssen miteinander verbunden werden. Dieser Weg ist dornenvoll und mühsam. Hilfe kommt von manchem Münzbild, von Gemmen und anderen Erzeugnissen der Kleinkunst, aber auch von der nicht geringen Zahl erhaltener originaler Reliefs, bemalter Vasen und architektonisch gebundener Plastik. Hier sind unverfälschte Werke, deren unberührter Zauber jeden Betrachter in den Bann zieht; sie können durch die Unmittelbarkeit ihrer Sprache den Schleier, der auch über dem gut überlieferten Meisterwerk bleibt, durchscheinender machen. Sie werden neben den durch besondere Glücksumstände geretteten großen Kunstwerken immer wieder unsere Vorstellung korrigieren und uns stets bewußt werden lassen, welche gewaltige – in der Literatur vielfach bezeugte – Wirkung von den Werken der großen Meister ausgegangen ist. Denn an deren Stelle können jene erhaltenen Arbeiten nicht treten, so verlockend der Gedanke auch wäre; sie sind nach dem Urteil des Altertums nur von minderer Bedeutung, und es ist wohl kaum ein Werk eines berühmten Meisters unter ihnen. So können sie nur schattenhaft widerspiegeln, was die führenden Meister bewegte und was ihren Werken zu dem hohen Ruhm verhalf, der heute durch Zeugnisse in der antiken Literatur oder durch die Zahl der Kopien sichtbar ist.

Stärker als früher ist die Kunst von der Tätigkeit einzelner Künstlerpersönlichkeiten bestimmt, Individuen von unterschiedlicher Prägung, und es ist notwendig, vor den Werken die Frage nach dem Meister zu stellen. Die Künstler stehen über landschaftlichen Bindungen, die für Handwerkliches von Bedeutung bleiben, sie sind freizügig wie die Lehrer der Philosophie, die Gelehrten und die Dichter, sie lernen, wo sich ein Meister findet, und übernehmen Aufträge, wo sie sich bieten. Athen hat dabei, wie Perikles in seiner Rede auf die Gefallenen betont, eine besondere Anziehungskraft.

Symmetria – Harmonia – Kalligraphia

Auch das Entstehen der Neuen Kunst ist gewiß mit der Tätigkeit nur einiger weniger hervorragender Künstler verbunden, und auch weiterhin bestimmt der Einzelne die neuen Wege. Andere richten sich nach ihm, andere ahmen ihn nach, der Schüler steht unter dem Meister, unter der großen Kunst die Kleinkunst und das Handwerk. Das starke Hervortreten der Künstlerpersönlichkeit, die in ganz besonderem Maße unsere Aufmerksamkeit anzieht, bewirkt diese Abstufung und ist auch ein Beispiel für die Möglichkeiten, die sich jetzt dem Einzelnen eröffnen.
Die Stellung des Individuums hat sich gegenüber den archaischen Verhältnissen wesentlich verändert. Dort war der Mensch immer noch Teil eines gleichmäßigen Ganzen und konnte sich nach den sicheren, verbindlichen Normen der Ethik richten; die zwingende Gewalt delphischer Orakelsprüche, die Mysterien, der Kult der Götter, der Mythos, die Lehrsprüche der Weisen, das Vertrauen auf den Zusammenhalt der Gesellschaft nahmen ihm die Notwendigkeit eigener persönlicher Entscheidung im Sinne philosophischen Denkens ab. Gesetze, Sitten, Adelstradition standen dafür. Theognis lehrt den in seinem Gedicht angesprochenen Kyrnos das, was er selbst – als er noch Knabe war – von den Edlen gelernt hat, und noch auf der Landstraße konnte der Wanderer an den Hermen, die Hipparchos hatte aufstellen lassen, Mahnungen zur Tugend lesen. Das richtete sich an den Autoritätsgedanken. Das war lernbare Erziehung, Weitergabe zu befolgender Vorschriften, Festhalten an Bewährtem. Dagegen wandte sich nun die Kritik mit ihrem Appell an die Vernunft, die eigene Einsicht, die sich um die Zeit der Perserkriege immer stärkere Geltung verschafft. Die Vertreibung der Tyrannen vier Jahre nach der Ermordung des Hipparchos durch Harmodios und Aristogeiton und die Reform des Kleisthenes sind die sichtbaren politischen Wirkungen der neuen Gedanken. Auf dem Gebiet der Kunst scheinen die Tätigkeit des Malers Kimon von Kleonai und die Entstehung des rotfigurigen Stiles damit in Zusammenhang zu stehen. Überall werden die von der Tradition aufgebauten Schranken eingerissen und bestehende Formen und Ideale kritisch geprüft. Noch einmal singt Pindar in kunst-

voll gesteigerter Sprache den im Sinken vergoldeten Ruhm der Sieger von Olympia und Delphi und die Tugend, die sie damit bewiesen. Diese Leistung war längst nicht mehr unangefochten. Auch hatte schon Xenophanes kritisch der körperlichen Tüchtigkeit die Weisheit, einen ganz unarchaischen Begriff, gegenübergestellt. Neben Pindar aber steht der an Jahren sogar ältere Aischylos, der ganz neue Töne anschlägt, der in seinen Tragödien erstmals auf die Unlösbarkeit vieler Probleme hinweist, die den Menschen bedrängen, und der zeigt, daß es nicht einfach mit dem Befolgen der Vorschriften, dem Opfer an die Götter getan ist. Hier steht der Mensch, der auf sich gestellt ist und allein sich entscheiden muß, in dem Konflikt, in den er unweigerlich und unverschuldet gerät. Kein Gott nimmt ihm die Entscheidung ab. Damit erschafft Aischylos die Kunstgattung der Tragödie im modernen Sinne gegenüber den archaischen Bühnenspielen, in denen wohl demonstriert wurde, wie die Nichtbefolgung religiöser Vorschriften unvermeidlich Strafe nach sich zog. Er brach mit diesem Wunschdenken und gab der alten Form einen ganz neuen Inhalt. Das hat schon das Altertum empfunden; denn es hat für die älteren Stücke kein Interesse mehr aufgebracht und sie vergessen.

Zu allen Zeiten sahen Menschen, die sich gegen feste Ordnung auflehnten, in den Werken des Aischylos willkommene Bestätigung ihres Tuns, vor allem in der Tragödie «Prometheus», wo sich am stärksten der neue Mensch in der Gestalt des Göttergegners Prometheus wiedererkennt. In seinem Stolz auf seine Leistung, seine Klugheit, sein anderes Verhältnis zur Umwelt, seine Menschenfreundlichkeit ist er gleichzeitig Sinnbild der Gefährlichkeit der neuen aufreizenden Erkenntnisse und der Verlassenheit des Individuums in dieser von ihm selbst veränderten Umwelt. Mit dem Menschen, der nach dem Fall der festen, schützenden Begrenzung in der Fremdheit auf sich selbst gestellt ist, befaßt sich die Philosophie, die sich bisher nur mit der Natur beschäftigte, und bald nach 494 v. Chr. wird das Werk des Heraklit, 480 v. Chr. das des Parmenides veröffentlicht, und schon ertönt der Ruf des Protagoras von dem Menschen als dem Maß aller Dinge. Vor diesem neu geschaffenen menschlichen Maßstab hat sich zu bewähren, was Bestand haben will. Jedes Urteil verliert durch individuelle Anwendung den absoluten Wert, und der eigene Standpunkt entscheidet. So kann die Wahrheit nur noch als eine relative bestehen, und schon die Begründer der Rhetorik, Korax und Teisias, legten es mehr auf die Wahrscheinlichkeit ihrer Reden als auf die Wahrheit ab. Sie lehrten die Kunst der

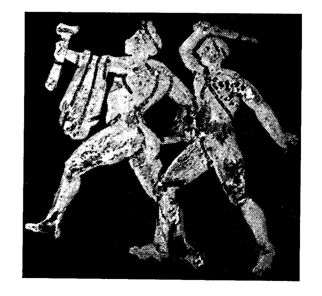
Rede für Geld und öffneten damit jedem den Zugang zu dem demokratischen Bildungsideal. Eigene Einsicht und Klugheit wiegen stärker als bestehende soziale Trennungen. Sie bahnen den Kräften aus nichtadligen Schichten des Volkes, auf welche die Demokratie baut, den Weg nach oben. Jedem war es jetzt in die Hand gegeben, seine schwankenden Mitmenschen zu beeinflussen und damit große Macht in der Volksherrschaft zu erringen.

Die entscheidenden Siege von Marathon und Salamis, die Griechenland vor der persischen Herrschaft bewahrten, sind ebenso Ergebnisse dieser neuen und revolutionären Denkweise wie das Scherbengericht, dem Aristides, Themistokles und andere zum Opfer fallen; denn so große Kraft sie entwickeln konnte, so mußte sie auch Unsicherheit und Mißtrauen erzeugen. Der neue Begriff des Volkswillens entsteht; unerhörte Erfolge kommen aus dem Genie des Einzelnen, doch wird dieser leicht das Opfer der trägeren Masse, die hier Gottlosigkeit vermutet.

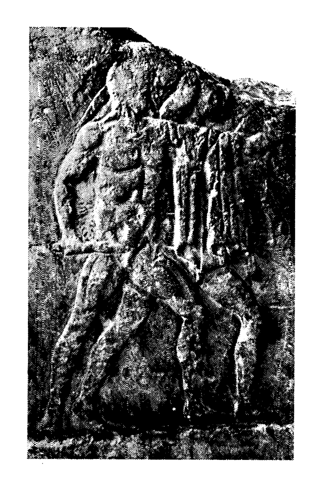
Es ist eine einmalige enorme Leistung, die die Griechen in diesem geistigen Umbruch auch zu dem siegreichen Überstehen der Persergefahr befähigte. Die äußeren Umstände des Krieges werden schlummernde Kräfte geweckt und ihnen zu entscheidender Wirkung verholfen haben; andererseits waren es aber gerade sie, die zum Kriege führten. Denn die Perser werden die Unruhe, welche die neuen Gedanken verursachten, als Vorboten einer so ganz anderen Weltanschauung und als eine Gefahr für ihre Welt erkannt haben. Einen so deutlichen Protest gegen bestehende Zustände im benachbarten Griechenland wollten sie nicht dulden. Wo sie des Übels Wurzel sahen, zeigt sich darin, daß Xerxes nach der Einnahme Athens die Statuen des Harmodios und Aristogeiton als Beute nach Persien bringen ließ; die heroisch verehrten Tyrannenmörder, auf die sich die Führer der Demokratie beriefen, hatten die Ordnung durch Auflehnung gegen die Autorität gestört. Durch die Mitnahme ihrer Statuen sollte ihre Wirkung getilgt und die neuen revolutionären Ideen ausgerottet werden.

Ähnlich empfanden die Athener selbst den Verlust jener Statuen, denn sie gingen nach dem Siege sofort daran, die Tyrannenmörder aufs neue zu ehren. Im Jahre 477 v.Chr. wurde das neue Denkmal aufgestellt.

Die neue Tyrannenmördergruppe, die wie die alte auf der Agora von Athen stand, ist uns verhältnismäßig gut durch Abbildungen auf Münzen, Vasen (125), Reliefs (126), vor allem aber auch durch Kopien in Originalgröße bekannt.



125 Amphora, Hildesheim

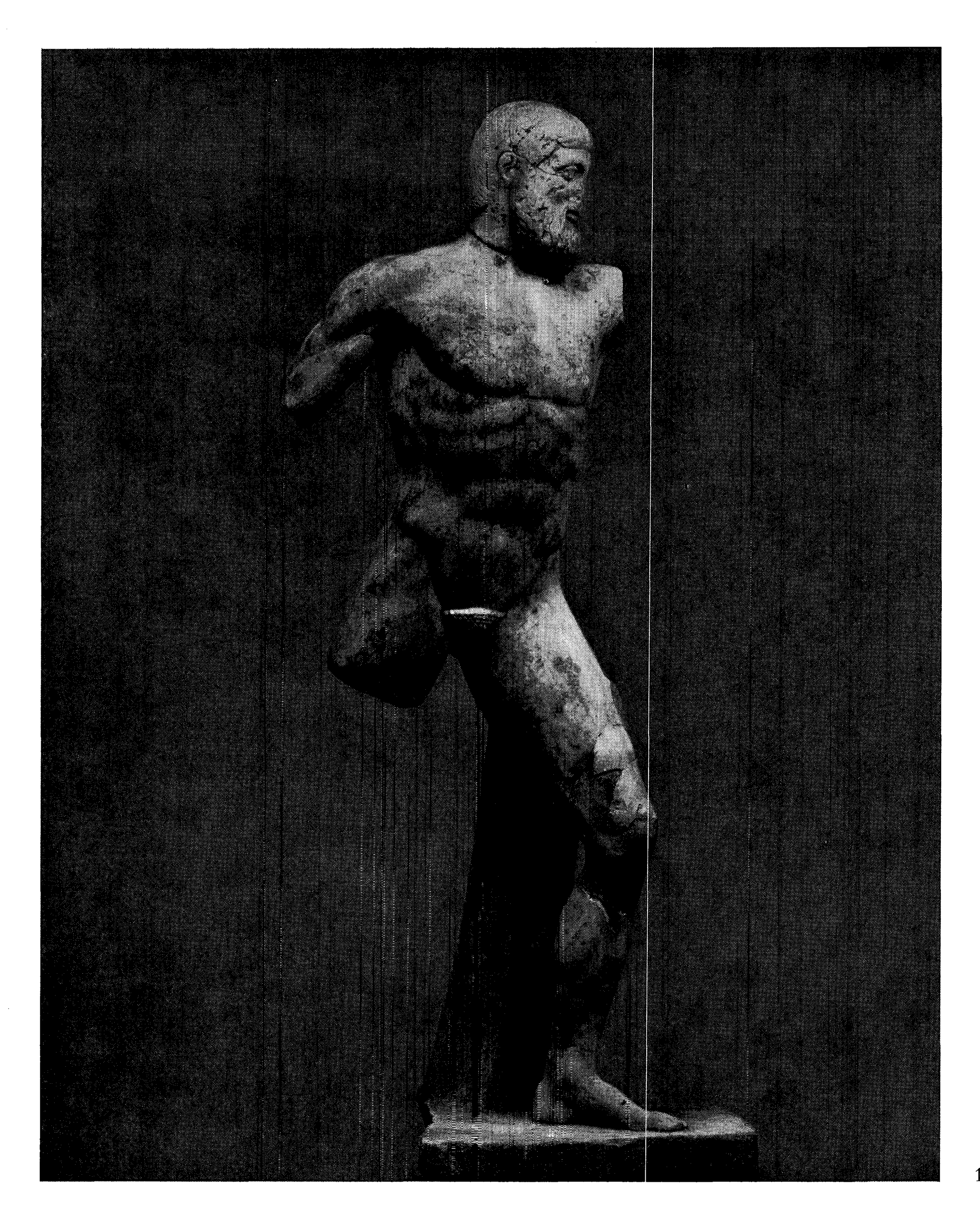


126 Marmorthron, Broomhall



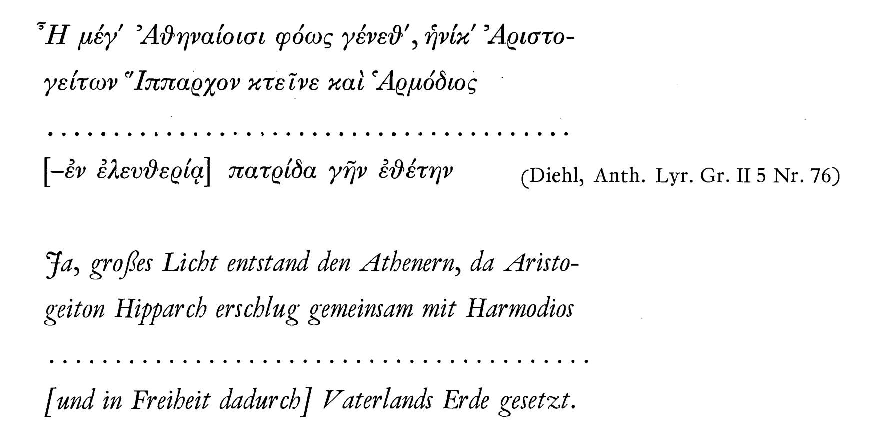
127 Tyrannenmörder, Neapel

Die Statuen des Harmodios und des Aristogeiton aus der hadrianischen Villa von Tivoli (127), heute im Museo Nazionale, Neapel, und die Statue des Aristogeiton im Konservatoren-Palast in Rom (128), sind die besten und bilden die Grundlage für unsere Kenntnis der Gruppe, die als Ganzes auf den genannten Denkmälern der Kleinkunst erscheint. Nachdem die lange Zeit strittige Frage des Aristogeiton-Kopfes, der der Neapeler Gruppe fehlte, durch die Wiedervereinigung eines früher im Vatikan aufbewahrten Kopfes mit einem neu gefundenen Torso (128) zugunsten einer bereits vorher vertretenen Vermutung entschieden ist, liegen die beiden Bestandteile der Gruppe im einzelnen zuverlässig vor, und auch in der Frage der Gruppierung, also des Aufbaues der Gruppe als solcher, ist heute nach einer langen Diskussion eine gewisse Einigkeit erzielt worden.



128 Aristogeiton, Rom

So steht am Beginn ein Werk, dessen Gestalt durch Kopien gut überliefert ist und von dem wir das Entstehungsjahr – 477 v. Chr. – und die Künstlernamen – Kritios und Nesiotes – kennen. Von dem Weihepigramm des Simonides ist der erste Teil durch das Interesse des Hephaistion (2. Jahrhundert n.Chr.) an der Besonderheit der Metrik, der Schluß des zweiten Teiles auf dem Bruchstück der Basis erhalten:


Ἦ μέγ' Ἀθηναίοισι φόως γένεθ', ἡνίκ' Ἀριστο-
γείτων Ἵππαρχον κτεῖνε καὶ Ἁρμόδιος
. . . .
[–ἐν ἐλευθερίᾳ] πατρίδα γῆν ἐθέτην (Diehl, Anth. Lyr. Gr. II 5 Nr. 76)

Ja, großes Licht entstand den Athenern, da Aristo-
geiton Hipparch erschlug gemeinsam mit Harmodios
. . . .
[und in Freiheit dadurch] Vaterlands Erde gesetzt.

Noch dazu ist dieses Werk ein hervorragendes Staatsdenkmal, dessen Bedeutung als bahnbrechendes Kunstwerk sofort und erst recht in der Folgezeit erkannt und gewürdigt wurde.
Der Kampf gegen die Tyrannen, der Angriff der beiden Verschworenen ist hier von zwei Künstlern gestaltet worden, die auf ihrem Gebiet ebenfalls Revolutionäre und Neuerer waren.
Zur Zeit des Pausanias standen auf der Agora von Athen außer der Gruppe des Kritios und Nesiotes auch die alte, inzwischen wieder nach Athen zurückgebrachte des Bildhauers Antenor. Wir können die alte mit der neuen nicht mehr vergleichen, da über das Aussehen der alten höchstens Vermutungen möglich sind. Da sich aber Antenor nach dem, was wir von seinen anderen Werken wissen, ganz in den archaischen Bahnen bewegte, ist immerhin anzunehmen, daß auch seine Tyrannenmörder ein Werk archaischer Prägung waren. Antenor war zu der Zeit, als er wohl bald nach 508 v.Chr. diesen Auftrag erhielt, offenbar schon alt; jedenfalls scheint er, als der Auftrag für die Ersatzgruppe vergeben wurde, nicht mehr am Leben oder doch wenigstens nicht mehr tätig gewesen zu sein. Kaum hätte man ihn sonst zwei anderen Künstlern erteilt. Man darf also annehmen, daß Antenor die Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton im archaischen Kuros-Schema und nebeneinander auf einer gemeinsamen Basis stehend dargestellt hatte. Eine Verbindung bestand wohl nur dadurch, daß Harmodios abweichend vom Typus nicht das linke, sondern das rechte Bein vorstellte, wobei durch die Gemeinsamkeit des vorgesetzten mittleren Beines die Zusammengehörigkeit beider Figuren zum Ausdruck kam.

Trotzdem es ihre Aufgabe war, Ersatz für die verlorene Gruppe zu schaffen, haben die beiden Künstler, Kritios und Nesiotes, sie nicht nachgebildet. Sie haben sich über das Alte hinweggesetzt, und dies, obwohl die Erinnerung an die geraubte Gruppe noch durchaus wach gewesen sein mußte, so daß der Bruch ganz offensichtlich war. Der Volkswille, eine damals neu erwachende Kraft, muß das gebilligt haben, weil es sich doch um ein Staatsdenkmal handelte. Sie stellten die beiden Tyrannenmörder in Aktion, beide in heftiger Ausfallstellung, dar; Harmodios holt mit dem Schwerte zum Schlag aus, Aristogeiton hat das Schwert zum Stoß gezückt und deckt sich mit dem vorgehaltenen linken Arm.

Die Darstellung agierender Gestalten aber war bisher der Flächenkunst vorbehalten gewesen; auf Vasenbildern, Reliefs und bei architektonisch gebundener Plastik, in einem Rahmen, der festen Halt gibt und zusammenfaßt, wurden Handlungen geschildert, dort waren sie das einzige Thema. Die Darstellung einer Handlung aber in die Freiplastik zu übertragen, agierende Gestalten frei und ohne äußere Begrenzung auf eine Basis zu stellen, das muß damals ebenso unerhört gewesen sein, wie es uns heute fast selbstverständlich ist. Hier bei den Tyrannenmördern geschieht es jedenfalls zum ersten Male. Die fliegende Nike des Archermos (106) kann in diesem Zusammenhange nur als ein einmalig gebliebener erster Versuch gewertet werden. Wohl wurde daraus ein neuer Typus der Plastik, doch war in der flächenhaften Ausbreitung der Glieder und dem formelhaften Wirbeln durch die Luft stets sichtbar geblieben, daß ein der Flächenkunst angehörendes Schema durch einfaches Fortlassen des Hintergrundes, also durch technischen Kunstgriff, in die Plastik übertragen war. So energisch die Leistung des Archermos war, so war sie zukunftweisend doch nur auf lange Sicht. Erst jetzt wird die Aktivierung der statuarischen Plastik ganz bewußt und als Programm betrieben, und die Tyrannenmördergruppe steht da als ihr erstes großartiges Dokument.

Es ist leider kaum möglich, uns in die Lage der damaligen Zeitgenossen zu versetzen und zu ermessen, was sie an der neuen Gruppe bewunderten. Die einen mögen festgestellt haben, daß sie sich ja doch recht eng an die alte anschließt, sind doch auch hier die beiden Freunde Seite an Seite dargestellt, nur sie allein und ohne ihr Opfer. Auch waren diese Statuen so aufgestellt, daß sie sich auf jene Seite der Basis zu bewegen, auf der die Inschrift steht, also auf die Schauseite und den

Betrachter zu, und auch sie standen so, daß Aristogeiton das linke und Harmodios das rechte Bein vorsetzt. Ein anderer Betrachter freilich wird über dies hinweg gesehen und nur das Neue bemerkt und darüber gestaunt haben, daß hier anstelle der alten Kuros-Statuen lebende Menschen dargestellt worden sind, die handeln, wirkliche und ganz bestimmte Menschen, die nicht hinter einer heroischen Anonymität verschwinden, sondern sich zeigen als das, was sie waren, eben als Tyrannenmörder. Diese Tat, die man hier in der Angriffstellung der Verschwörer und in ihren bereiten Waffen sieht, machte sie zu Heroen. Die Tat charakterisiert Harmodios und Aristogeiton, von denen sonst kaum etwas zu berichten ist; sie ist geradezu als ein bildnishafter Zug zu verstehen. Tat und Menschen scheinen eins zu sein, nichts lenkt von ihnen ab, und über das Ereignis in seiner Einmaligkeit hinaus hebt sich die befreiende Tat als Beispiel, als Mahnung und Aufforderung.

Schmüken will ich das Schwerdt! mit der Myrte Ranken!
Wie Harmodios einst, und Aristogiton
Da sie den Tyrannen
Schlugen, da der Athener
Gleicher Rechte Genosse ward.

(Diehl, Anth. Lyr. Gr. II 6 Nr. 10,
Übertr. Hölderlin, Große Stuttgarter Ausgabe V 31.)

So steht die Tyrannenmördergruppe am Anfang einer Neuen Kunst, und so sehr pietätvoll die alte von Xerxes geraubte und von Antiochos – andere nennen Alexander d. Gr. und Seleukos – zurückgebrachte Gruppe auch behandelt wurde, so war sie neben der neuen von Kritios und Nesiotes ein altertümliches, nur durch seine wechselvollen Geschicke interessantes Werk. Wie man aber archaische Werke einschätzte, ergibt sich aus der Bemerkung Platons (Hipp. mai. 282 A), «daß Daidalos, wäre er jetzt geboren und machte er jetzt solche Statuen wie die, durch die er seinen Ruhm gewann, verspottet werden würde».

Die Tat der beiden Künstler war einschneidend, weil sie das unerschütterte, jeder Veränderung entzogene Dasein archaischer Statuen zerstört hatte. Damit hatte ein Zauber aufgehört zu wirken, und neue Kraft regt sich überall und drängt nach Freiheit.

Wie radikal und endgültig der Bruch mit den Prinzipien archaischer Plastik war und wie sehr Kritios und Nesiotes in vorderer Linie standen, zeigt eine Knaben-

statue, die auf der Akropolis gefunden wurde (129, 130) und dort aufgestellt war, bevor Xerxes im Jahre 480 v.Chr. die athenische Burg zerstörte. Im Vergleich mit dem Harmodios der Tyrannenmördergruppe gibt sie sich als ein Werk derselben Künstler zu erkennen. Sie kann als das erste Dokument des neuen Menschentums angesprochen werden, das erste Bild eines von den archaischen Fesseln befreiten Individuums und daher als einer der ehrwürdigsten Zeugen des lebendigen neuen Geistes. Der Knabe steht ganz anders als die Kuroi gelöst und lockerer auf seinen Beinen, so daß die Hauptlast auf dem durchgedrückten linken Bein liegt, das im Knie etwas gebogene rechte dagegen entlastet ist. Das rechte Knie ist folgerichtig tiefer und weiter vorgeschoben als das linke, und auch in der Hüftlinie macht sich die Verschiedenheit der Belastung bemerkbar. Sie verläuft schräg zur Hauptachse des Körpers, doch auch diese ist nicht mehr die unbedingte gerade, die sie früher war, sondern eine gebogene, geschwungene Linie, die den Eindruck erweckt, als wachse die Gestalt lebendig empor. Der Kopf mit seinem einfachen, um einen Reif gewickelten Haarkranz und einem fast mürrischen Ausdruck ist etwas zur Seite gewendet, zur Seite des entlasteten Beines hin, so daß die Front des Gesichtes und die Ebene vor den Knien in entgegengesetzter Weise von der des Körpers abweichen. Zum ersten Mal ist in dieser Statue das jugendliche Alter beachtet, dieser Mensch als ein noch nicht erwachsener erfaßt und damit eine wesentliche Eigenschaft seiner Existenz gestaltet. Dies, aber vor allem das neue freie Stehen trennt den Knaben von seinen Vorgängern und wohl auch von einem Großteil der gleichzeitigen Werke ebenso, wie es ihn mit allen späteren Statuen über den Doryphoros des Polyklet (195) und den Apoxyomenos des Lysippos (386) bis zum David des Michelangelo verbindet.

Wie der Kritios-Knabe geriet auch ein anderes originales Marmorwerk, der Jünglingskopf mit den blonden Haaren (131), in den Schutt der Perserzerstörung vom Jahr 480. Kopf und Teile des Körpers sind erhalten, und es ergibt sich daraus, daß die Statue ähnlich gebaut war wie jene. Der Jüngling, in fortgeschrittenerem Alter als der Knabe, aber auch noch nicht ganz erwachsen, wendet seinen leicht geneigten Kopf etwas nach rechts; wie unmutig ist die Unterlippe vorgeschoben, und unter den vollen, gleichmäßig über der Stirn endenden Haaren erschüttert ein wissend ernster Blick. Da ist nichts mehr von der Heiterkeit archaischer Kunst und archaischer Menschen, sondern beängstigendes Erwachen. Der Mensch ist allein mit

129/130
Kritios-Knabe, Athen

129

130

sich, denn die ihm gleichen und bisher neben ihm standen, scheinen plötzlich verschwunden und versunken zu sein. Noch nie war er so verlassen und fühlte so schmerzlich die Schwere seiner Situation wie jetzt; dem hat nicht nur die Tragödie Ausdruck verleihen können.

Die beiden Statuen sind wohl sicher noch vor 480 entstanden und damit die frühesten Zeugen für jenen grundsätzlichen Wandel, der alles ergriff, und dem Kritios und Nesiotes in der Tyrannenmördergruppe fast programmatischen Ausdruck verschafft hatten. Der Meister des blonden Epheben steht als selbständiger Künstler neben ihnen. Kritios, dessen Arbeiten von Lukian (Rhetorum praeceptor 9) noch als altertümlich, knapp und hart empfunden werden, scheint meistens mit Nesiotes zusammengearbeitet zu haben, wobei unbekannt bleibt, in welcher Form sich eine Arbeitsteilung ergab. Auch die Statue des Epicharinos, für die Pausanias I 23, 9 nur



131 Blonder Kopf, Athen



132 Waffenläufer, Tübingen

den Namen des Kritios nennt, ist, wie die auf der Akropolis gefundene originale Basis mit der Künstlerinschrift beweist, von beiden Künstlern geschaffen und von Kritios und Nesiotes signiert gewesen. Sie stellte einen Waffenläufer dar, und wenn auch das Original zerstört ist und Kopien nicht vorhanden sind, so ist doch anzunehmen, daß er eben die charakteristische Stellung eines startenden Läufers einnahm; zahlreiche Vasenbilder, vor allem aber die Statuette eines Waffenläufers in Tübingen (132), eine originale Kleinbronze, können uns eine Vorstellung auch von der Statue des Kritios und Nesiotes vermitteln. Epicharinos stand demnach weit vornübergebeugt und mit vorgestrecktem rechtem Arm da, und diese typische Stellung erfaßten die Künstler, wie sie auch die Tyrannenmörder in der typischen Angriffstellung zeigten. Hier bei dieser Statue aber konnten sie sich unmittelbar an Bilder halten, die es vom Waffenläufer in der Flächenkunst gab, während sie für die Tyrannenmörder dort nur die Ausfallstellung als solche vorgebildet fanden.

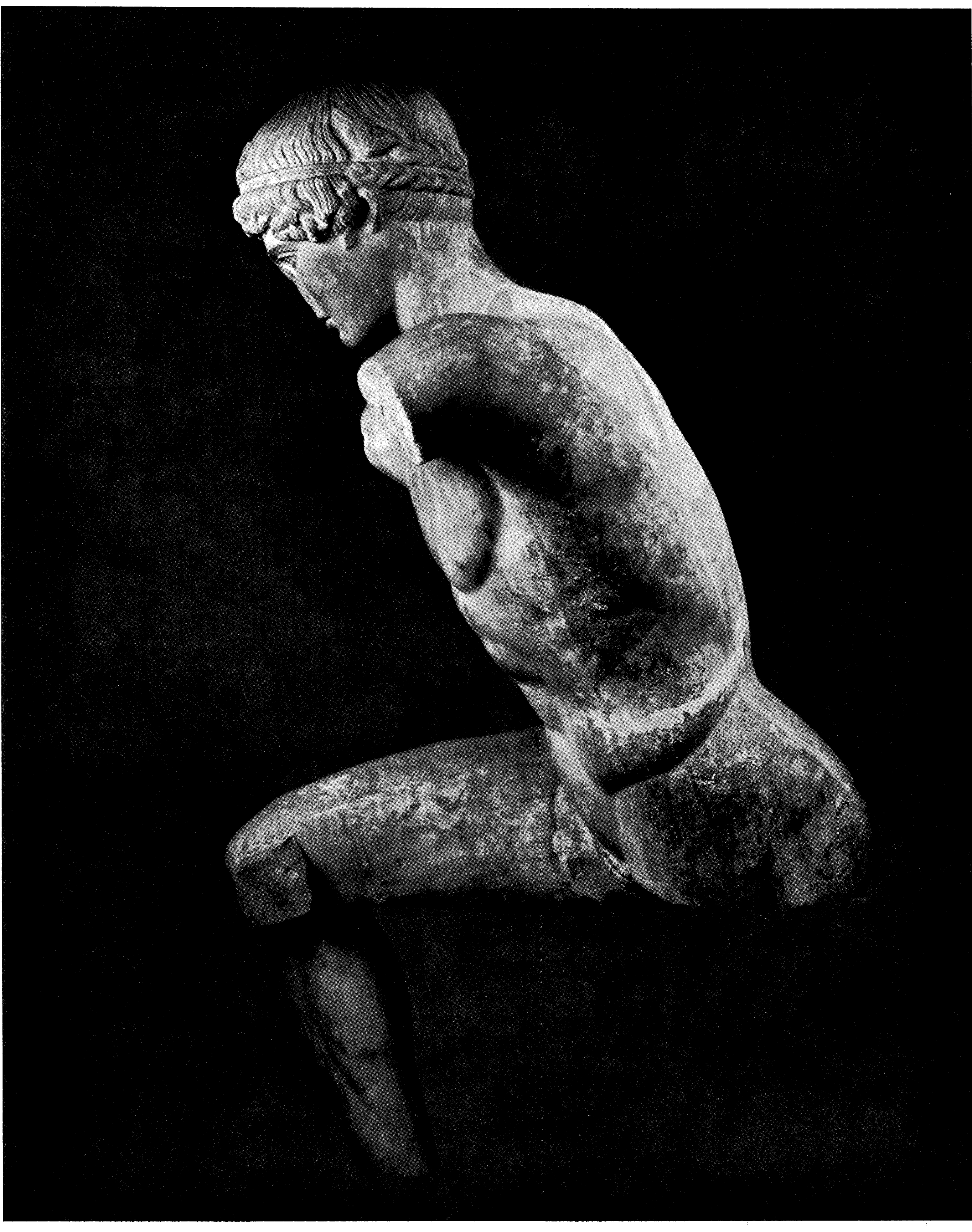
Es wird überall energisch angepackt, und bezeichnenderweise reizen in dem Streben nach Befreiung der Plastik aus der archaischen Beschränktheit und Isoliertheit am meisten gleich die schwierigsten Probleme. In dem Tyrannenmörderdenkmal wurden Statuen zu einer Gruppe verbunden. Harmodios und Aristogeiton einte die gemeinsame heftige Bewegung nach vorne, die Symmetrie des Aufbaues, die Einheit des Zieles. Die fehlende Berührung, die sonst bei einer Gruppe üblich ist, wird man hier nicht vermissen. Die Tyrannenmördergruppe steht als politisches Denkmal nicht allein. Politisch aber ist dies Kunstwerk, weil durch Verzicht auf historisches Kostüm und durch die Symbolkraft der Handlung nicht das dokumentierende Denkmal eines bestimmten Ereignisses entstand, sondern weil die Heroen die ständige Mahnung aussprechen, auf der Hut zu sein, zu wachen über die Demokratie, die sie begründen halfen. Entführung und Erneuerung verraten die politische Bedeutung des Denkmales, die eine zweifache war, denn damals bestand mit Berechtigung die allgemeine Überzeugung, daß Kampf gegen den Landesfeind auch Kampf gegen die Tyrannen war. Wie sehr diese mit den Persern gemeinsame Sache gemacht hatten, war noch deutlich im Bewußtsein, und jedermann sah in dem Denkmal ein Symbol der Niederlage sowohl des inneren als auch des äußeren Feindes.

Das Hochgefühl des Sieges, der errungenen doppelten Freiheit und der überstandenen Gefahren hat sich auch in anderen Denkmälern niedergeschlagen. Auch sie tragen politischen Charakter, obwohl die Gruppen heroische Ereignisse, Taten des Theseus, darstellen. Von ihnen ist jedoch leider nur sehr wenig bekannt.

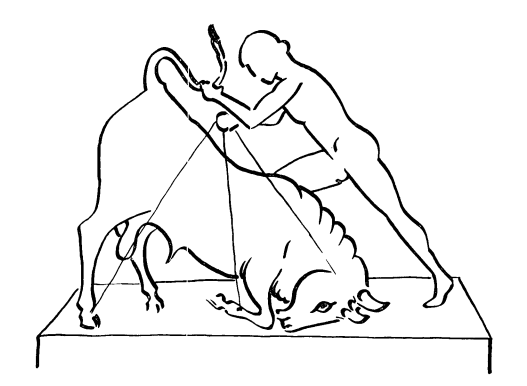
Pausanias erwähnt auf der Akropolis die Gruppe von Theseus und dem marathonischen Stier (I 27, 9), eine zweite, die Theseus und den Minotauros darstellte (I 24, 1), und eine dritte, die Theseus zeigte, wie er unter dem Felsen von Troizen die Waffen seines Vaters findet (I 27, 8); von einer vierten Gruppe mit dem Kampf des Theseus und einer Amazone wissen wir nur durch die bildliche Überlieferung, wobei der ursprüngliche Aufstellungsort unbekannt bleibt.

Theseus ist im Athen der Perserkriege der heroische Gründer der Demokratie und der Retter Athens und somit die mythische Form des athenischen Bewußtseins von eigener, übermenschlicher Leistung. Götter, Dämonen und Heroen haben nach der Überzeugung der Griechen selbst mit in den Kampf gegen die Perser eingegriffen. Pan verhieß dem unverrichteterdinge von Sparta zurückkommenden athenischen

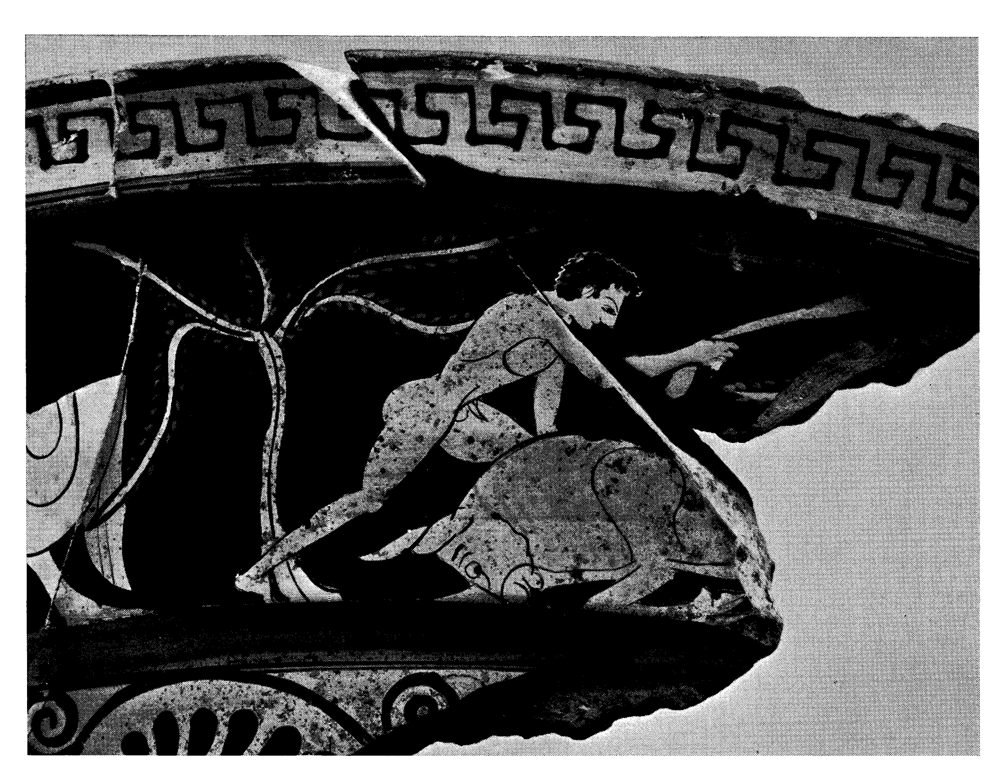
133 Theseus, Rom



Boten im Partheniongebirge Hilfe, in der Schlacht von Marathon erschlug Echetlos, dem Heimatboden entstiegen, mit der Pflugschar die Feinde, bei Salamis erschienen Lichter von Eleusis her, und riesenhafte Gewappnete streckten ihre Arme über die griechischen Schiffe; Themistokles gibt bei Herodot 8, 109 nur einer allgemeinen Überzeugung Ausdruck, wenn er sagt: «Nicht wir haben das vollbracht, sondern die Götter und Heroen.» Bei Marathon sahen die Athener Theseus auftauchen und an der Spitze des Heeres kämpfen, und wohl unmittelbar danach wird die Marmorgruppe von Theseus und dem marathonischen Stier auf der Akropolis errichtet worden sein, die 480 zerstört wurde und von der geringe Reste erhalten sind. Nach dem endgültigen Siege aber wurde dieses Denkmal, eine Weihung des Demos der Marathonier, ebenfalls erneuert. Diese Bronzegruppe sah Pausanias, und sie ist auch kopiert worden. Erhalten ist die Gestalt des Theseus in einer lange Zeit als Wagenbesteigender mißverstandenen Statue im Konservatoren-Palast, Rom (133). Er tritt vornübergebeugt mit dem rechten Fuß auf den Stier und fesselt ihn (134). Sorgfältig ist sein Haar in zwei Zöpfen um den Kopf geordnet; seine Erscheinung ist gepflegt, aber schlichter geworden gegenüber seinem archaischen Bild. Mit kühler Verachtung würdigt er das Tier, das er überwand, keines Blickes. Ein Motiv der Flächenkunst, uns aus zahlreichen Vasenbildern (135) wohl vertraut, ist hier für die Gestaltung der Gruppe verwendet worden. Sie stammt von einem Meister, der vielleicht mit dem Schöpfer einer bekannten Apollonstatue (192) und des Poseidon vom Kap Artemision (193) identisch ist. Die Fesselung des marathonischen Stieres ist hier nicht eine Tat unter den anderen, die Theseus vollbrachte, sondern sie hat Bezug zu Marathon, und die Gruppe gewinnt so Bedeu-

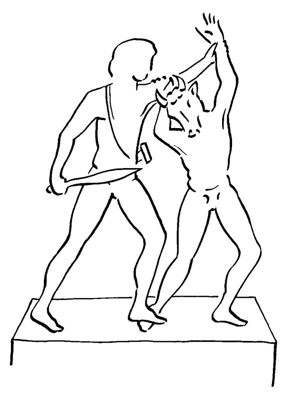


134 Theseus-Stier



135 Krater aus Athen

tung als Bild des Sieges, den der Nationalheros über einen an Kräften überlegenen Gegner erringt; die Parallele zum athenischen Erfolg ist ganz offensichtlich. Ungewiß ist, ob man schon damals empfand, was sich uns als weiterer Vergleich aufdrängt. Der des Theseus mit dem persischen Gott Mithras, der ja durch die Tötung des Stieres alles Gute auf der Welt hervorbrachte. Dann wäre damit angedeutet, daß die Perser gleichsam ihre Niederlage selbst herbeiführten, und gerade dies spricht dafür, daß dieser Hinweis beabsichtigt war; denn es ist diese Vorstellung, die auch die 472 v. Chr. aufgeführte Tragödie «Die Perser» von Aischylos beherrscht.



136 Theseus-Minotauros

Theseus erscheint in jener Gruppe auf der Akropolis stellvertretend für die Griechen, wie es dem athenischen Führungsanspruch entsprach, der aus der besonderen Leistung Athens im Perserkrieg abgeleitet werden konnte. Die zweite Gruppe auf der Akropolis, die Besiegung des Minotauros durch Theseus (136), ist ähnlich zu verstehen. Von dieser Gruppe sind Kopien des Minotauros erhalten; die beste

befindet sich im Thermenmuseum, Rom (137). Wie einige Vasenbilder den Kampf schildern (138), so ist auch hier Theseus von links her angreifend dargestellt gewesen, wie er mit gezücktem Schwert das Ungeheuer, das er am Arm gepackt hat, bedroht; die Abwehr des Stiermenschen ist vergeblich, seine Niederlage im Zusammenknicken sichtbar; der Taumelnde wird den Todesstoß erhalten. Der Sieg des Theseus über das kretische Ungeheuer, mit dem der Heros einst Athen von der als entehrend unwürdig empfundenen Tributpflicht befreite und so ein neues Zeitalter der Freiheit für die Vaterstadt heraufführte, ist wiederum Sinnbild des griechischen Sieges über die Barbaren, besonders des athenischen. Darüber hinaus war es aber gewiß nicht falsch, wenn der Betrachter der Gruppe es als einen wohlberechneten Seitenhieb empfand, daß der Landesfeind gerade als Minotauros erschien und nicht als einer der anderen Gegner, die Theseus besiegte; war dieser doch das Sinnbild der Insel Kreta, deren Städte sich, nicht ohne das delphische Orakel zu bemühen, vom Kampfe ferngehalten und ihre Hilfe den übrigen Griechen versagt hatten.



137 Minotauros, Rom



138 Pelike, Tarquinia

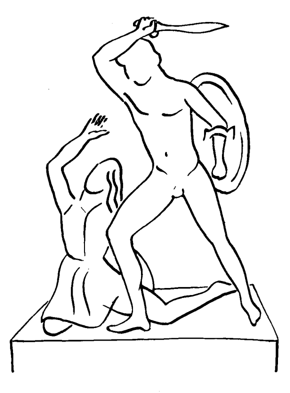


139 Marmorthron, Broomhall

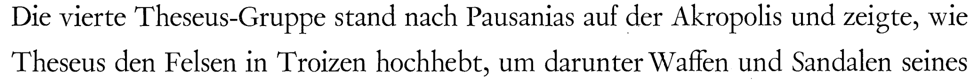


140 Scherbe, Eleusis

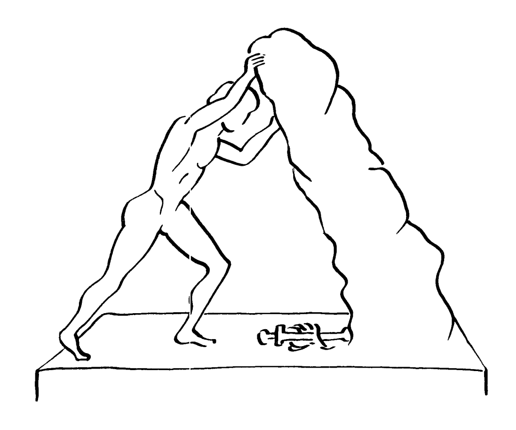
Ohne Erwähnung in der Literatur zu finden, ist eine Theseus-Gruppe untergegangen, die nur in der Kleinkunst Spuren hinterlassen hat (139,140). Der Heros dringt mit geschwungenem Schwert auf eine Amazone ein, die bereits am Boden liegt und flehentlich die Rechte erhebt, um Gnade zu erbitten (141). Sie wird von Theseus' Hand sterben; es ist Antiope, seine Gemahlin, die sich beim Einfall der Amazonen nach Attika auf die Seite ihrer Freundinnen und gegen die Athener stellte. Der Amazonenkampf des Theseus, immer wieder als mythologische Spiegelung des Kampfes gegen die Perser verwendet, erhält hier eine besondere Färbung durch die engen Bande, die Theseus und Antiope verbinden, und durch den Verrat, den Antiope an Athen beging. Damit ist angespielt auf jene Kräfte, die bei dem Einfall der Perser Verrat an der griechischen Sache getrieben hatten und die nach dem Kriege unerbittlich zur Rechenschaft gezogen wurden. Nicht von ungefähr ist eine Abbildung dieser Gruppe sowohl auf panathenäischen Amphoren (125, 140) wie auf einem Marmorsessel (126, 139) das Gegenstück zu der Tyrannenmördergruppe, sind es doch die Tyrannen und die Tyrannenfreunde, die offen oder versteckter die Partei der Perser ergriffen hatten.



141 Theseus-Antiope



Die vierte Theseus-Gruppe stand nach Pausanias auf der Akropolis und zeigte, wie Theseus den Felsen in Troizen hochhebt, um darunter Waffen und Sandalen seines



142 Theseus in Troizen

Vaters zu finden (142). Die Gruppe scheint nicht kopiert worden zu sein, vielleicht weil schon die seltsame Materialmischung, die Pausanias auch eigens erwähnt, nicht mehr dem Geschmack der späteren Zeit entsprach; Theseus war nämlich aus Bronze, der Felsen aber aus Marmor. Die Gruppe kann dem Thema nach nicht anders ausgesehen haben als so, wie zahlreiche antike Darstellungen diese Sagenepisode schildern (143). Mit vorgestelltem Bein stemmt Theseus den flachen Felsen schräg empor; dieser und sein Körper halten sich im Dreieck etwa die Waage. Die Gruppe, die keinen Kampf, sondern eine friedliche Szene und einen seiner Kraftakte schildert, weist auf die Freundschaft, die Athen und Troizen schon in grauer Vorzeit verband. Jetzt nach den Perserkriegen bestand besondere Veranlassung, sich daran zu erinnern, denn im Jahre 480 v. Chr., als Frauen und Kinder Athen verlassen mußten, hatten sie in Troizen Hilfe und liebevolle Aufnahme gefunden. Unmittelbar danach, und noch vor dem Jahr 460 v. Chr., als sich die Beziehungen der beiden Städte zusehends verschlechterten, wird dieses Denkmal der Freundschaft entstanden sein. Auch die anderen Theseus-Gruppen gehören in die gleiche Zeit und stehen damit als Denkmäler des eben errungenen Sieges zeitlich neben der Tyrannenmördergruppe. Die erste aus Marmor zwischen 490 und 480 v. Chr. gearbeitete Gruppe von der Fesselung des marathonischen Stieres und auch die im Perserschutt gefundenen Reste anderer Versuche scheinen zu bezeugen, daß die Tyrannenmördergruppe nicht die erste, rundplastische Gruppe überhaupt war. Als künstlerische Form aber tritt die Gruppe mit der des Kritios und Nesiotes und den Theseus-Denkmälern, die deutlich auch durch Ähnlichkeit in den Motiven mit ihr verbunden sind, in ein entscheidendes Stadium. Jetzt erst werden aus dem Leugnen der Grenzen, die

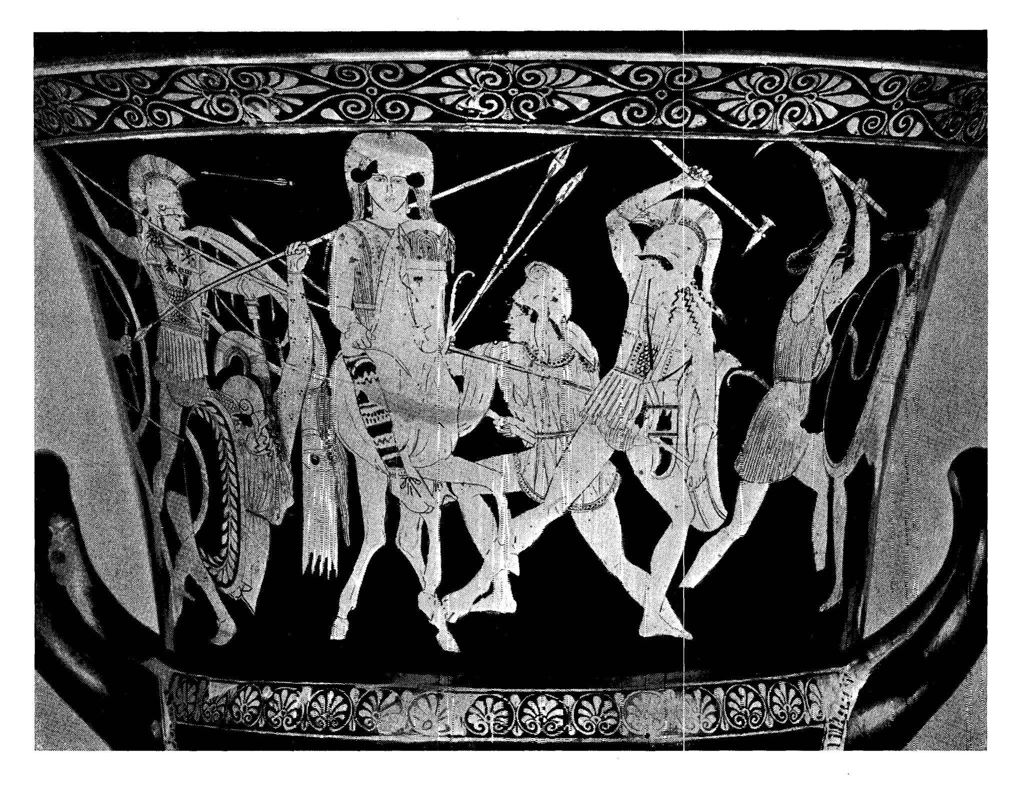


143 Campanarelief, London

bisher Flächenkunst und Freiplastik trennten, auch die letzten Konsequenzen gezogen. Denn die Bedeutung dieses Schrittes würde man gründlich mißverstehen, wollte man das als eine bloße bequeme Entlehnung aus der Flächenkunst abtun. Es wäre zudem ein völlig unsinniges Verlangen, wenn man erwarten wollte, die Bildhauer hätten für die bekannten Bilder von Sagenszenen neue und davon unabhängige Lösungen finden sollen. Wenn man sie jetzt auch in der Plastik darzustellen wagt, dann erforderte die plastische Gestaltung ein gründliches Durchdenken der neuen Probleme, so daß demgegenüber die Benützung eines bereits existierenden Bildtypus kaum ins Gewicht fällt. Man kann dem Phänomen überhaupt nur gerecht werden, wenn man es im Zusammenhang mit den großen Umwälzungen sieht, die damals die ganze Kunst veränderten, die Plastik wie auch die Malerei.

Hier war noch am Ende des 6. Jahrhunderts Kimon von Kleonai zu einem drastischen Bruch mit der eintönigen Silhouettenmalerei gekommen. Er hatte versucht, der Malerei durch immer neue Drehungen und Wendungen seiner menschlichen Gestalten, durch Beobachtungen und durch betonte Schlichtheit der Bilder neue Wege zu weisen. Die Malerei der attischen Vasen aus der Zeit um 510 v. Chr. läßt erkennen, wieweit er kam.

Hier konnte Polygnot anknüpfen, der große Maler aus Thasos, den Platon für den bedeutendsten hielt und dessen Kunst Aristoteles mit der Tragödie verglich. Neben Polygnot und mit ihm zusammen arbeitete Mikon, dessen Ruhm nicht geringer war. Aelian hat Kimon von Kleonai als Erfinder der Malerei angesprochen, womit er die Malerei im Sinne der späteren Zeit verstand. Theophrast nennt Polygnot in der gleichen Bedeutung, und auch nach Quintilian ging die ganze Malerei auf Polygnot zurück, selbst wenn dessen Werke noch recht streng gewesen seien. Die Wirkung, die von der Polygnotischen und Mikonischen Malerei ausgeht, ist nachhaltig, und bringt die Vasenmalerei an den Rand des ihr Möglichen und Gemäßen. Neben den überlieferten Titeln mancher Bilder und zum Teil eingehenden Beschreibungen sind die Spiegelungen in der Vasenmalerei das einzige, was übrig blieb. Der Anteil des Polygnot und der des Mikon ist hier freilich kaum zu scheiden. Polygnot aber galt wohl doch als der größere von ihnen; jedenfalls nahmen nicht weniger als drei Vasenmaler den Namen dieses Malers an. Dies charakterisiert auch das verzweifelte Bemühen der Vasenmaler, Schritt zu halten und ihre Kunst nicht zu einer minderen, handwerklichen werden zu lassen. Manches Bild auf den

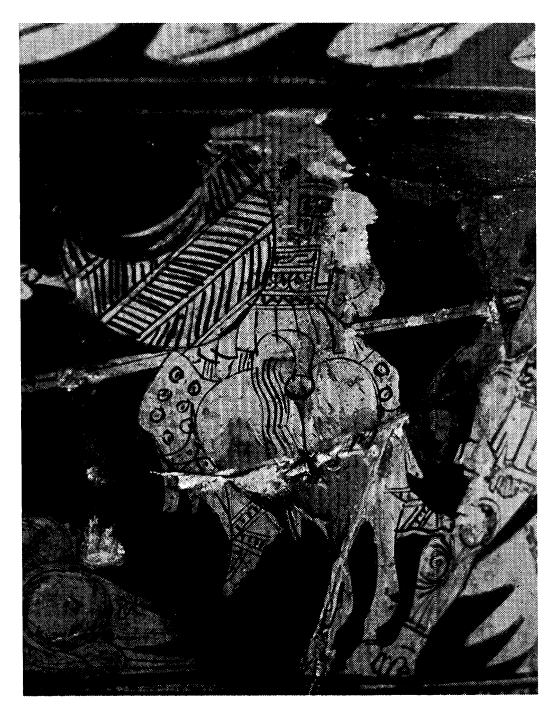


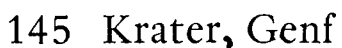
144 Kelchkrater, New York

Vasen zeigt freilich auch, daß dies Bemühen fruchtlos war, denn die Bahnen der großen Malerei und die der Vasenmalerei hatten sich getrennt. Doch verdanken wir diesen Bemühungen der Vasenmalerei einige Kenntnisse von dem, was eben die Vasenmaler als neu und nachahmenswert auf den großen Gemälden des Polygnot so besonders bewunderten.

Das Bild einer Amazonenschlacht auf einem Krater in New York (144) steht wohl unter der Wirkung der großen Gemälde gleichen Themas von der Hand des Mikon in der Stoa Poikile (Bunte Halle) und im Theseustempel in Athen. Der erste Eindruck ist der eines vielfältigen Hin- und Herbewegens, eines unübersichtlichen Kampfgetümmels. Erst dem näher Hinschauenden zeigen sich dann andere, nicht weniger überraschende Dinge, daß nämlich der Kampf sich in einem richtigen Gelände und nicht mehr auf einer gleichmachenden, aber irrealen Standlinie abspielt, daß Geländewellen angegeben sind und kleine Pflanzen und Sträucher aus diesem Boden aufwachsen. Hier bewegen sich die Gestalten in einem ganz neuen Raum, in dem sie nicht mehr schematisch gestaffelt, sondern richtig im Vorder- oder Hintergrund

stehen können. Da sind außerdem Motive, die als solche schon von der vorderen in die hintere Schicht des Bildes führen, wie die Amazone in der Mitte des Bildes, die auf den Beschauer zureitet. Das ist nicht mehr die schablonenhafte Formel des Pferdes in Vorderansicht der schwarzfigurigen Vasenmalerei (113), sondern ein echter Versuch perspektivischer Darstellung, gemacht an einem Pferd, das sich aus dem Bild herauszubewegen scheint. Polygnot hatte in seinem Bild vom Ende Trojas in der Lesche der Knidier einen bepackten Esel in ähnlicher Stellung wiedergegeben, den berühmten *Πολυγνώτου ὄνος*. Umgekehrt wendet das Pferd einer Amazone auf einem Krater in Genf (145) dem Betrachter die Rückfront zu und galoppiert in den Hintergrund hinein. Von hinten gesehen ist auch ein Kentaur in New York (146), der sich dabei umwendet, oder menschliche Gestalten, wie schon früh der Jüngling auf der Schale des Kachrylion (116). So wird die Bühne, auf der sich das Ereignis abspielt, vertieft, und die Gestalten und Gruppen bewegen sich frei in ihr. Es ist freilich schon eine logische Überlegung nötig, um zu erkennen, was optisch wenigstens für uns nicht auf den ersten Blick deutlich




145 Krater, Genf



146 Volutenkrater, New York



147 Lekythos, Athen 148 Volutenkrater, New York

ist, daß nämlich der Kampf der Griechen und Amazonen in eine Schicht hinter der reitenden Amazone verlegt ist; der Vasenmaler mußte dem Speer eines Griechen eine unerhörte Länge geben, um das zu zeigen.



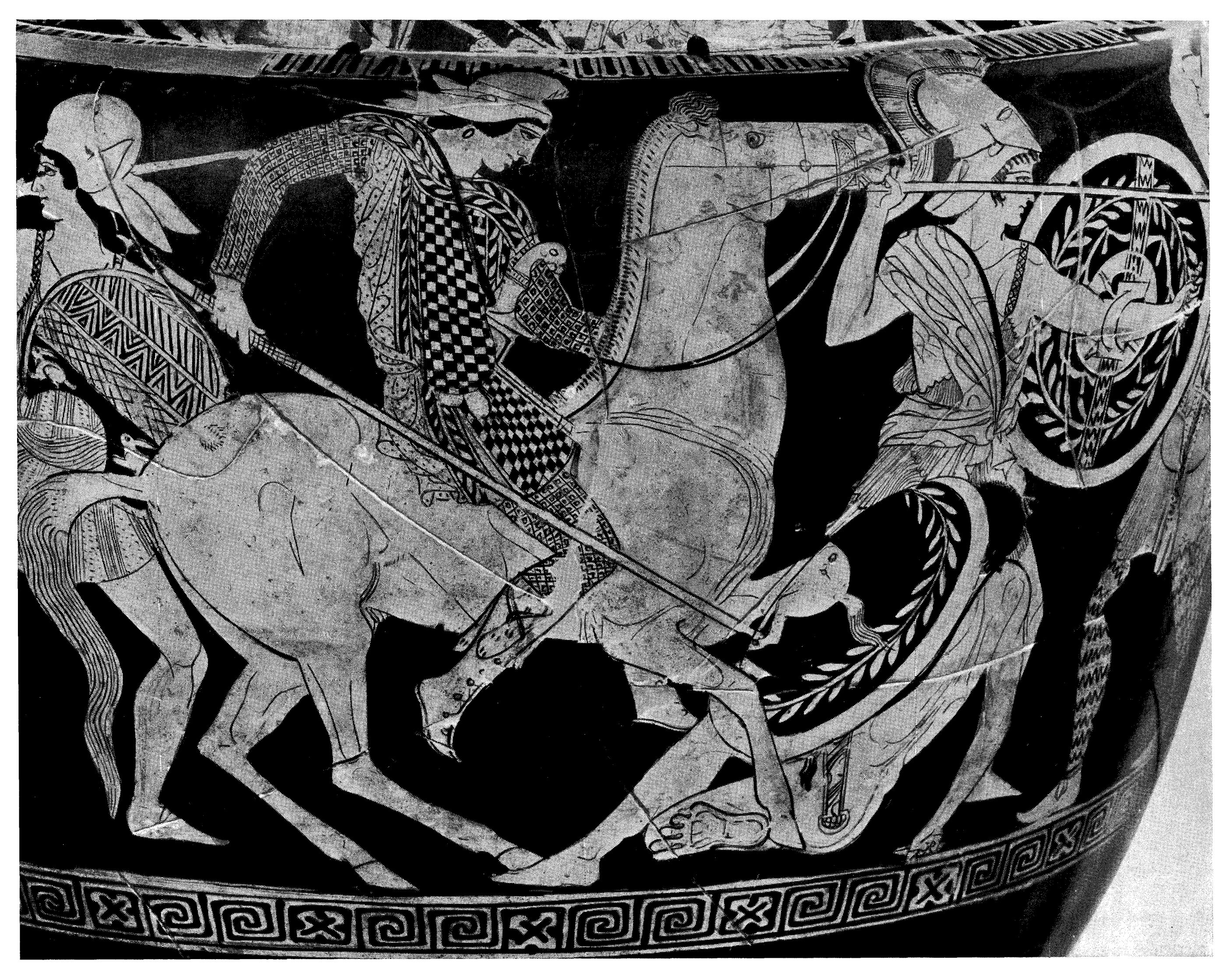
149 Arkadische Münze

Der freien Anordnung aller Gestalten im Bild entspricht die ungezwungene Bewegung der Einzelfigur. Sie kann jede Stellung einnehmen, und sie soll von dem bisher allein herrschenden Profil möglichst abweichen. Bei besonderen Fällen kannte auch die alte Kunst die Frontalansicht in der Flächenkunst, doch war dort das magisch Maskenhafte Ausdruck des Dämonischen und Apotropäischen. Jetzt steht eine ganze Gestalt wie das Kindermädchen auf einer weißgrundigen Lekythos (147) wie zufällig in Vorderansicht da und schaut den Betrachter unverwandt an; andere Figuren stehen schräg (148), oder ihr Gesicht erscheint im Dreiviertelprofil; dies sogar auf Münzen, wie bei dem Kopf der Artemis aus Arkadien (149). Es ist aber besonders das Pferd, das sich zum Experimentieren eignete. Das des Nestor auf dem Gemälde des Polygnot in der Lesche der Knidier in Delphi sah so aus, «als ob es sich im Staube wälzen wolle». Zahlreiche, entsprechende Bilder auf Gemmen (150) können von dieser besonderen Stellung, die schon früh auf einer schwarz-



150 Karneol

figurigen Amphora (115) vorkam, eine Anschauung geben. Auch bei der menschlichen Gestalt können sich die Maler nicht genug tun mit Stürzenden, Gefallenen, Sich-Umwendenden und verwundet aus der Schlacht Humpelnden. Noch im Niederbrechen schwingt die Amazone im Vordergrund des New-Yorker Kraters(144) die Lanze. Von ihrem Gesicht, das der Schild fast ganz verdeckt, ist nur das Auge zu sehen, und das des Griechen, der auf jenem anderen New-Yorker Krater (151) dem Betrachter den Rücken und seine schwielige Fußsohle zeigt, ist ganz verdeckt.



151 Volutenkrater, New York



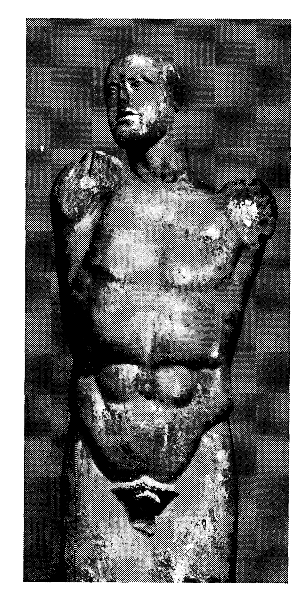
152 Volutenkrater, New York

Das Nichtdargestellte erhält seinen Reiz, und gerade in der Andeutung beflügelt sich die Phantasie. Da verschwindet ein Fuß hinter einer Geländewelle, dort ist es fast eine ganze Gestalt. Der Kopf des Hölzernen Pferdes schaute über die Mauern Trojas auf dem Bild Polygnots vom Ende der Stadt, und in der Marathonschlacht der Stoa Poikile sah man Theseus «anscheinend aus der Erde emporsteigend» (Pausanias I 15, 3); berühmt war die Darstellung des Butes auf einem Gemälde des Mikon, weil von dem Heros nur der Helm und ein Auge zu sehen waren. Ähnlich ist von einer Amazone alles bis auf den Kopf und einen Teil des Oberkörpers

durch die Felskulisse verdeckt, die hier unter dem Henkel des Kraters besonders hoch hinauf geführt ist (152). Gerade an so wenig beachteter Stelle glaubte der Maler ungestört experimentieren zu können, und er tat es ausgiebig; seine Kampfgruppe, die sich von hinten weit nach vorn entwickelt, ist mit dem Verdecken der Gestalten, dem Überschneiden der Glieder unter sich und mit dem Gelände sowie dem Ornament der Vase selbst voller gewagter Motive, aber auch voller Dramatik und guter Beobachtung. Sie ist auch konsequent. Kaum ein anderes erhaltenes Bild führt die Intensität der Bemühungen und die Kompromißlosigkeit der neuen revolutionären Malerei so deutlich vor Augen wie dieses. Ähnlich waren die Gemälde des großen Meisters, gewiß besser und gekonnter, aber auch ihm geriet nicht immer alles; war es doch, wie Plinius 35,59 berichtet, bei einem Gemälde des Polygnot nicht möglich zu entscheiden, ob der dargestellte Krieger hinauf- oder herabsteige, und Quintilian fand seine Malerei überhaupt noch nicht vollendet. Das kann nicht überraschen, denn späteren Geschlechtern erscheinen nun einmal Werke aus einer Zeit der Umwertung eher hart und eckig als harmonisch. In dieser Beziehung sind die Bilder Polygnots Versuchen wie jenen Fragmenten in Berlin (87) aus der nachgeometrischen Zeit an die Seite zu stellen; beide nehmen Gewaltsamkeiten in Kauf, die im übrigen auch der Sprache eines Aischylos nicht fremd sind. Die Einzelfiguren, mehr noch aber die Figurengruppen der Polygnotischen Malerei zeigen, daß die Künstler neue Zusammenhänge aufdecken wollen, wie die Glieder des Körpers sich zueinander verhalten und die eine Gestalt zur anderen und zu einer weiteren. Gedankliche Zusammenhänge, welche die Einzelerscheinungen zu einer vernunftmäßigen Ordnung bringen, sucht auch die um die Wende des 6. zum 5. Jahrhundert entstehende Geschichtsschreibung, welche die losen Überlieferungstatsachen in eine chronologische Folge und unter bestimmte Gesichtspunkte rückt. Auf allen Gebieten ist dieses Streben zu bemerken.

Die Statue des Epicharinos und die Gruppe der Tyrannenmörder, also Werke des Kritios und Nesiotes, erhalten Grund und Inhalt durch die Handlung, den Start des Waffenläufers und den gemeinsamen Angriff. Bei den Theseus-Gruppen ist es die jeweils dargestellte Tat des Heros. Es ist daher kein Zufall, wenn jetzt unter den Werken der Meister stark bewegte Figuren und Figurengruppen an der Spitze stehen, obwohl, wie die Knabenstatue des Kritios zeigt, auch am menschlichen Körper in der Ruhe durch das Verlagern der Last auf das eine Bein eine geringe Bewegung

ausgelöst wird, die die Gestalt durchdringt. Die Bewegung aber zwingt die menschliche Gestalt um so mehr zu einer Einheitlichkeit, je stärker sie ist.
Neben Kritios und Nesiotes und den Meistern der Theseus-Gruppen steht Pythagoras, jener Bildhauer, der den späteren Kunstschriftstellern einer der bedeutendsten gewesen zu sein schien, wohl weil seine Werke wie frühe Vorläufer der zeitgenössischen wirkten. Dieser Pythagoras, der sich auf einer in Olympia erhaltenen Basis als Samier bezeichnet, dessen Heimat aber nach Plinius und Pausanias die Stadt Rhegion war, ist – wie viele Samier nach den Ereignissen des Jahres 494 v.Chr. – nach Großgriechenland ausgewandert. Zahlreiche seiner Werke standen dort, doch andere auch an Orten des griechischen Mutterlandes und in Kyrene. Man rühmte ihm nach, daß er als erster nach Rhythmus und Symmetria gestrebt und daß er der Wiedergabe von Muskeln, Adern und Haaren die nötige Sorgfalt gewidmet habe. Rhythmus und Symmetria bedeuten in diesem Zusammenhang, daß seine Statuen unter einem einheitlichen Gedanken standen. Die Sorgfalt im Einzelnen, die «Akribeia», genügte ihm nicht, denn die bloße Aneinanderreihung von Einzelheiten, die nur lose miteinander verbunden sind, wird als archaisch empfunden; jetzt muß aus den Teilwahrheiten eine große Wahrheit werden. Goethe spricht das mit den Worten aus: «In jedem lebendigen Wesen sind das, was wir Teile nennen, dergestalt unzertrennlich vom Ganzen, daß sie nur in und mit demselben begriffen werden können» (Studie nach Spinoza, Hamburger Ausg. Bd. 13 S. 8). Die Funktionen von Gliedern und Muskeln müssen sich also gegenseitig bedingen, damit auch die Bewegung der Statue als Ganzes folgerichtig sein kann. Diesen neuen Forderungen ist offenbar Pythagoras in besonderem Maße nachgekommen, und es ist daher um so mehr zu bedauern, daß wir keines seiner in der Literatur genannten Werke aus Kopien kennen.
Doch sind die dort überlieferten Motive seiner Statuen schon interessant genug. Berühmt war sein «Hinkender», ein Philoktet, wie schon Lessing bemerkt hat. Wenn man die Statue unter dem Motivnamen kannte, so muß das Hinken besonders eindrucksvoll geschildert gewesen sein; die ungeschickte Bewegung des durch seine Wunde am Fuß behinderten Helden wird den Künstler gereizt haben, denn sie, die der ganzen Statue den Stempel aufdrückte, erforderte eine interessante und individuelle Ponderation, ein unsicheres, schwankendes Stehen. Die Kunst des Pythagoras erprobte sich bei der Gruppe von Eteokles und Polyneikes an einem



153 Diskoswerfer, Herme, Rom

verwandten Problem; hier wird er die beiden feindlichen Brüder, die sich gegenseitig den Todesstoß versetzt haben, zu Boden sinkend in einer Art Schwebezustand dargestellt und dabei das Flüchtige, Vorübergehende eingefangen haben. Dieses Flüchtige war in anderer Weise das Thema bei der Einzelgestalt seines Perseus, einer Statue, die als Beispiel dafür angeführt wird, daß eine Bronzefigur trotz der Flügel und – so wird man ergänzen dürfen – trotz des Scheines sich eben in Wirklichkeit doch nicht bewegt. Hastige Bewegungen könnten auch seine Gruppe von der Entführung der Europa durch den Stier, die in Tarent stand, bestimmt haben, wie auch gewiß seinen Apollon von Kroton, der dargestellt war, wie er, kraftvoll den Bogen spannend, die Schlange mit dem Pfeil erlegt. Über die zahlreichen Statuen von Läufern, Waffenläufern, Faustkämpfern und Ringern, Statuen für olympische Sieger, wissen wir ebensowenig Greifbares wie von den aufgeführten anderen Werken des Pythagoras. Doch ist es kaum zu bezweifeln, daß der Künstler, der zu den führenden Geistern seiner Zeit gehörte, diese Athleten in einer für ihre Sportart typischen, bewegten Haltung zeigte. Kopien von Statuen, die Sportler in Ausübung ihrer Tätigkeit zeigen, sind erhalten, und auch Denkmäler der gleichzeitigen Kunst, die unter dem Eindruck solcher Statuen stehen. Es sind Athleten, die nicht mehr wie bisher nur ein typisches, auf die Besonderheit ihrer Sportart hinweisendes Gerät halten, sondern deren ganze Gestalt von Diskuswurf oder Waffenlauf bestimmt ist. In der Folgerichtigkeit der Gesamtbewegung, aber auch in der Wiedergabe von Muskeln, Sehnen und Gelenken können sie das illustrieren, was über Pythagoras berichtet wird. In diesem Sinne seien sie hier als Werke des Pythagoras angesehen.

Nur in Form einer Teilkopie ist uns die Statue eines Diskobolen überliefert. Die Herme aus der Sammlung Ludovisi im Thermenmuseum, Rom (153), läßt den Körper aus einem Hermenschaft herauswachsen, so daß das Motiv der Beine fehlt. Es ist anzunehmen, daß sich eben gerade hier für den Kopisten unüberwindliche Schwierigkeiten eingestellt hatten. Denn der gewaltige Schwung des Körpers, der durch das weite Ausholen mit der Diskusscheibe verursacht wird, beherrscht die ganze Gestalt so stark, daß sie sich fast vom Boden zu lösen scheint. Diesen Eindruck bekommt man noch bei der Bronzestatuette im Landesmuseum Stuttgart (154), einem kleinen wohl unteritalienischen Original aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts, das einen Knaben bei der Ausübung des Diskuswurfes und in



154 Diskoswerfer, Stuttgart

ähnlicher Weise wie die Herme Ludovisi zeigt. Auch eine aus dem Kabiren-Heiligtum von Theben stammende Bronzestatuette (155) steht unter dem Eindruck desselben großartigen Werkes der Zeit, das auch auf späteren Gemmen (156) nachgebildet ist. Von der Kopie eines solchen Diskuswerfers stammen die beiden eine Wurfscheibe haltenden Hände im Akademischen Kunstmuseum, Bonn (157, 158). Im einzelnen bleibt aber die Herme trotz der Verstümmelung und des Fehlens der Arme das wichtigste Zeugnis. Diese müssen hier in irgendeiner Weise das Gesicht zum Teil verdeckt haben, doch ist das wie in der Malerei auch in der Plastik nichts Ungewöhnliches. Die Herme ist vor allem wegen der Wiedergabe der Muskulatur von Bedeutung, weil der herausgewölbte Brustkasten, der eingezogene Bauch, die durchscheinenden Rippen und der durchgebogene Rücken mit den heraustretenden Schulterblättern nach Art einer Naturstudie genaueste Rechenschaft über die Details und ihre gegenseitige funktionelle Bedingtheit geben. Zahlreiche andere athletische Torsen dieser Zeit schließen sich an, die vom gleichen



155 Diskoswerfer, Athen



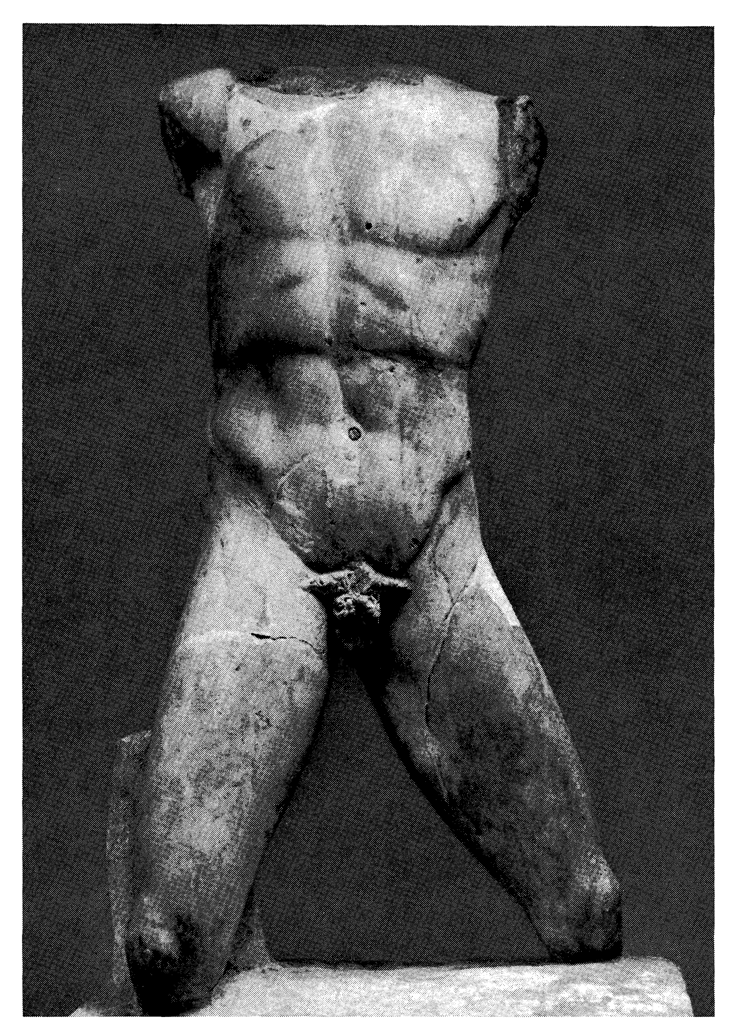
156 Nicolo, London



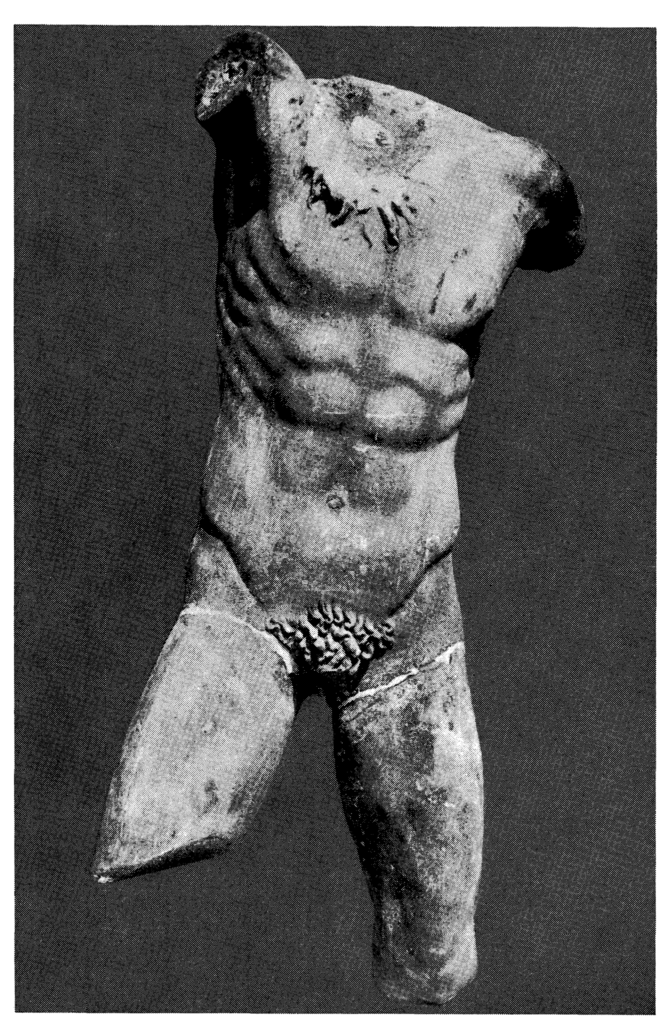
157 Diskoswerfer-Fragment, Bonn



158 Diskoswerfer-Fragment, Bonn



159 Torso, Rom

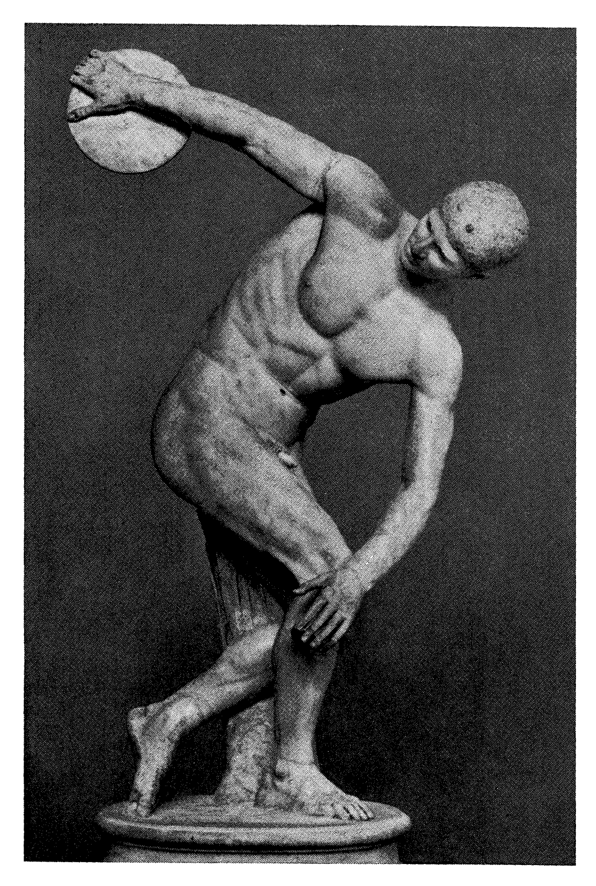


160 Marsyas, Castelgandolfo

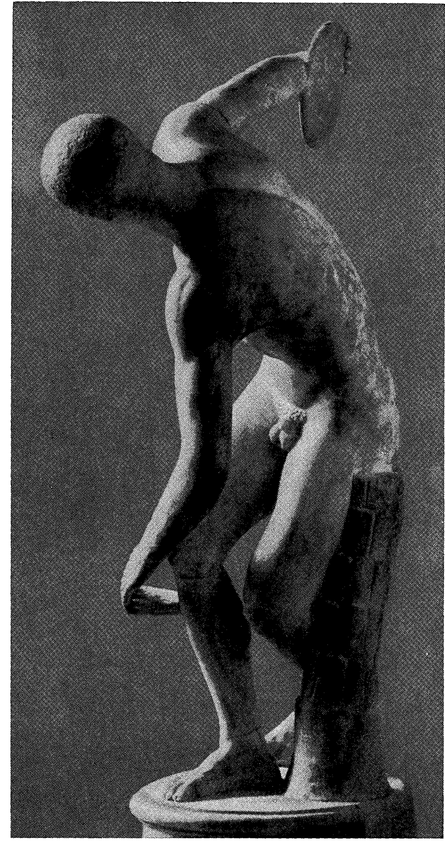
Meister sein könnten oder doch seinen starken Einfluß auf andere gleichzeitige Künstler erkennen lassen. Unter ihnen jener, der in der Replik im Boboligarten in Florenz sicher falsch als Tyrannenmörder mit zwei Dolchen ergänzt, auch schon als Aktaion und als Perseus gedeutet worden ist (159). Seine Aktion vereinigt ein Streben nach der einen Seite mit einer Wendung zur anderen, und es scheint, als ob der Jüngling damit dem Marsyas des Myron (160, 165) entspreche. Dem Beschauer solcher athletischer Gestalten wird ihr Sieg jetzt erst wirklich glaubhaft, nachdem er die sinnvolle Arbeit der Muskeln und der Glieder sieht, deren Kraft und Ausdauer den Erfolg brachten. Gerade weil aber das sportliche Ideal sich

gewandelt hat und das Berufsathletentum in dieser Zeit aufkommt, überrascht es nicht, zu sehen, daß man offenbar allein in der Körperkraft die Garantie für sportlichen Sieg sah. Mit der Entdeckung des Geistes schärft sich der Blick für das Ungeistige, das rein Körperliche, und es ist nicht verwunderlich, daß die Gesichter dieser Athleten so wenig edle Züge tragen.

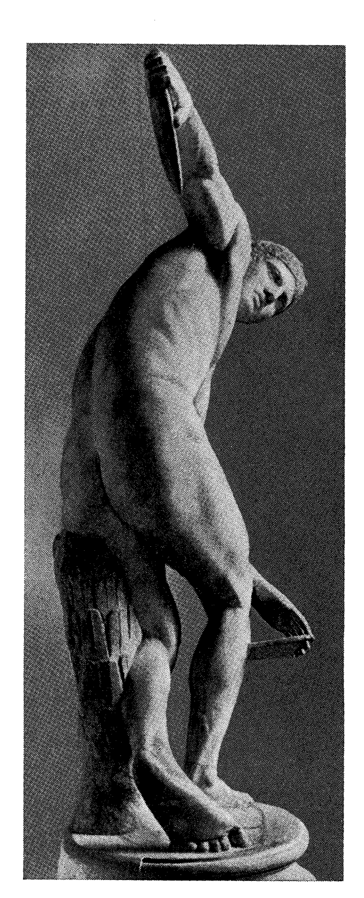
Man warf später auch dem großen Myron vor, er habe wenig Wert auf den geistigen Ausdruck seiner Gestalten gelegt. Myron aus Eleutherai, einem Ort an der Grenze von Attika und Böotien, konnte den Späteren ebenso wie Pythagoras als ein Vorläufer eigener Kunst erscheinen; unbestritten ist seine Stellung als eine der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten des Altertums. Mit Pythagoras, der ihn im Wettbewerb um eine Pankratiasten-Statue besiegte, hat ihn offenbar eine Art Rivalität verbunden. Die späteren Kunstkenner verglichen die beiden Meister auch in bezug auf die Wiedergabe der Haare, bei der Myron nicht so sorgfältig gewesen sei wie Pythagoras. Auch stellte man ihn dem Polyklet gegenüber, und es wird festgestellt, daß seine Statuen noch nicht so vollendet waren wie die jenes Meisters, doch sei sein Schaffen vielseitiger gewesen. Myron hat also die verschiedensten Themen behandelt, und im einzelnen werden neben Götter-, Heroen- und menschlichen Gestalten auch seine Tierbilder, besonders seine berühmte Kuh, angeführt. Wenn so der Eindruck einer Künstlerpersönlichkeit entsteht, die sich nicht zufrieden gibt, weisen auch andere Charakteristika, wie «arbeitsam» und «gelehrt», auf sein unermüdliches Ringen mit den Problemen. Daß es dieselben waren, mit denen sich auch Pythagoras auseinandersetzte, ergibt sich vornehmlich aus seinem berühmtesten Werk, der Statue des Läufers Ladas. Dieser war dargestellt, wie er nur «mit dem Nagel des Zehs flüchtig den Boden berührt», am ganzen Körper zum äußersten angespannt und so schnell laufend, daß der unbekannte Dichter, der die Statue beschreibt, mit den Worten schließt: «Springt das Erz wohl hinweg? Zum Siegeskranze? Der Sockel kann ihn nicht halten! O Kunst, flinker als sausender Wind!» (Anth. Gr. XVI 54 Übertr. Beckby.) Von diesem Werke besitzen wir keine Kopien, weil wohl die Umsetzung des nur in Bronze ausführbaren Motivs in Marmor mit zu großen Schwierigkeiten verbunden war. Die Plastik bevorzugt ja jetzt überhaupt die Bronze; der Marmor, der in älterer Zeit wegen der Möglichkeit der Bemalung im Vordergrund stand, vor allem aber, weil dieses Material der ruhigen Statik der archaischen Plastik angemessen war, verlor an Bedeutung, weil



161 Diskoswerfer, Rom



162 Diskoswerfer, Rom



163 Diskoswerfer, Rom

man auf solche Buntheit der Statuen keinen Wert mehr legte. Die neuen, hohl gegossenen Statuen konnten aus mehreren Gußstücken zusammengesetzt und beliebig auf der Basis verankert werden. Es ist daher möglich, daß der Ladas des Myron und vielleicht auch sein Perseus noch weit kühnere Werke gewesen sind als der Diskobol, der für uns heute sein Hauptwerk ist, weil wir jene nicht kennen. Der Diskuswerfer des Myron ist in originalgroßen, guten Marmorkopien, Verkleinerungen in Marmor sowie durch Wiedergaben auf Gemmen (456) gut bekannt. Er, der Diskobol, den Quintilian ein sehr gut ausgearbeitetes und «verdrehtes» Werk nennt, ist auf Grund der genaueren Beschreibung bei Lukian schon früh (von Carlo Fea 1783) in Kopien wiedererkannt worden. Die beste, lange Zeit im Palazzo Lancellotti verborgen gehaltene Kopie befindet sich jetzt im Thermenmuseum, Rom (161–163), und durch sie sowie durch eine Reihe anderer ist der

Diskobol so gut überliefert wie kaum ein anderes Werk der griechischen Kunst. Diese bekannte zusammengekrümmte – das meint Quintilian mit seinem Ausdruck «verdreht» – Athletengestalt, die mit hochschwingendem Arm dem Diskus den nötigen Schwung gibt und ihn abschleudern wird, wenn sein sich drehender Körper aus der geduckten Haltung hochschnellt, ist eine Erfindung von einmaliger Überzeugungskraft. Ihre Endgültigkeit zeigt sich darin, daß seither kaum mehr eine andere Darstellung eines Diskuswerfers versucht worden ist. Viel ist über den vom Künstler gewählten Moment gesprochen worden, in dem zwei heftige Bewegungen sich in einer kurzen Ruhepause überschneiden. Doch betrifft das nur einen Teil des Werkes, das sich als Ganzes keineswegs, auch nicht für einen kurzen Augenblick, in Ruhe befindet. Der gesamte Körper ist im Schwung, er ist nach hinten geneigt und würde umfallen, wenn nicht eben der Schwung, die Zentrifugalkraft, dies verhinderte. Man übersieht diesen wesentlichen Zug des Werkes, wenn man es reliefmäßig von einem Blickpunkt aus betrachtet. Wohl soll sich die Figur vor dem Betrachter ausbreiten, so wie es ähnliche Bilder der Flächenkunst tun, doch wird man erst begreifen, wie sehr Myron, der eben nicht nur ein Bild der Malerei in die Plastik übertrug, sich gerade um die räumliche Erfassung des Motivs mühte, wenn man den Diskobolen auch von den Seiten betrachtet. Die deutliche Schrägstellung des Athleten ist das Ergebnis des plastischen Durchdenkens, der «Gelehrsamkeit» des Myron. Er hat sie, die allein dem Athleten Schwung und Halt zugleich gibt, für unerläßlich gehalten, soviel technische Gewandtheit auch dazu gehört haben mochte, die Statue, die nur mit einem Fuß und den eingeknickten Zehen des anderen die Basis berührte, in dieser Haltung zu befestigen.

Ähnliche Schwierigkeiten bewältigte Myron bei dem Marsyas seiner Athena-Marsyas-Gruppe auf der Akropolis von Athen (164–166). Sie ist aus Beschreibungen, Nachbildungen und Kopien ebenfalls gut bekannt, wenn auch Einzelheiten der Rekonstruktion noch strittig sind. Der Mittelpunkt der Gruppe, gleichsam der Berührungspunkt zwischen der sich abwendenden, zurückblickenden Athena und dem halbtierischen Marsyas, wird von den Flöten gebildet, die jene weggeworfen hat und nach denen er sich bückt. Vor der Gebärde der Göttin schreckt er zurück, und auch sonst sind nur Distanz und Gegensatz zwischen der ruhigen göttlichen Erscheinung und dem unbeherrschten, wilden Benehmen des Marsyas. Stärker als die Künstler der Theseus-Gruppen (133–143) war Myron darauf bedacht, seiner

164 Athena, Frankfurt
165 Marsyas, Lateran



164

165

Gruppe einen rechteckigen Plan zugrunde zu legen, weil so die zum Teil heftige und auseinanderstrebende Bewegung begrenzt und ein Auseinanderfallen der Gruppe, wie sie sich aus dem Motiv hätte ergeben können, verhindert wurde. Bei dem Diskobolen war der Rumpf des Athleten der zusammenhaltende Mittelpunkt, um den die Bewegung kreiste. Innerhalb des imaginären rechteckigen Rahmens der Athena-Marsyas-Gruppe sind die Gestalten durch plötzliche Gebärden bestimmt, sowohl die Athena, die nach links schreitend sich umwendet und mit der Hand eine abweisende Geste macht, als auch deutlicher und ausgesprochener Marsyas, dessen erschreckt auffahrende Haltung eine momentane und ganz ungehemmte Reaktion zeigt. Hier sind das Bücken und das Zurückschnellen, das Begehren und die Angst, also widersprechende Dinge miteinander verbunden, und darin ist der Marsyas dem Diskobolen verwandt. Bei der Gestalt des Marsyas kam es wiederum besonders darauf an, die Bewegung im einzelnen und im Zusammenhang zu beobachten. Dabei steht nun Myron deutlich an der Seite des Pythagoras; beide drangen mit forschendem Auge in die Geheimnisse des menschlichen Organismus ein, wo das einzelne seine Funktion und alles seinen Grund im Ganzen hat. Wenn die späteren Kunstschriftsteller ihnen auf dem Gebiet der Erfassung anatomischer Einzelheiten besondere Verdienste zuschrieben, so ist doch das Interesse an diesen Dingen damals überall wach. So wird auch, abgesehen vom menschlichen Körper, die Aufmerksamkeit auf Dinge gelenkt, die bisher als belanglos angesehen wurden. Sie werden jetzt beachtet, weil sie eine Aufgabe innerhalb der Statue oder des Bildes zu erfüllen haben. So ist auf dem Polygnotischen Gemälde vom Raub der Leukippos-Töchter ein Hase, dessen Lebendigkeit sprichwörtlich war, das Tier der Liebe; umgetretene Pflanzen, die jetzt auf Vasenbildern wiedergegeben werden (151), machen das Gelände zum Kampfplatz, auf dem die Schlacht schon lange tobte. Auch der Boden selbst wird ja nun erst richtig bemerkt mit seinen Unebenheiten, Wellen und Felsvorsprüngen; die Menschen stehen fester und unmittelbarer auf diesem Erdboden, und selbst der Schmutz, der an der Fußsohle des Kämpfers haftet (151), ist des Darstellens wert. Es scheint, als würde sogar die Luft über dem Schlachtfeld konkreter empfunden, kann doch in ihr der Pfeil schweben (144). Er dient zur Sichtbarmachung der überall drohenden Gefahren des Kampfes und rundet damit wie die als solche ebenso nebensächlichen umgeknickten Pflanzen das Bild der Schlacht ab. So



166 Athena, Dresden

scheint dem Maler keine Einzelheit mehr ohne Gewicht zu sein, nicht einmal die Brandmarke auf dem Schenkel des Pferdes, das als Schildzeichen erscheint (151).
Solche sachlichen Beobachtungen innerhalb einer Sagendarstellung sind Zeichen eines veränderten Verhältnisses zur mythischen Vergangenheit. Diese wird jetzt stärker als bisher in Beziehung zur realen Welt gesetzt, weil neben ihr die eigene Gegenwart einen Platz in der Kunst erhält.
Die profanere Zeitgeschichte wird zum Thema der großen Kunst, wie die Geschichtsschreibung sie zum Gegenstand ihrer Reflexion macht.
Phrynichos brachte kurz nach der Einnahme von Milet (494 v.Chr.) seine Tragödie, die dieses Ereignis zum Thema hatte, auf die Bühne, 476 die «Phoinissai», die sich auf die Schlacht von Salamis bezogen, 472 wurden die «Perser» des Aischylos auf-

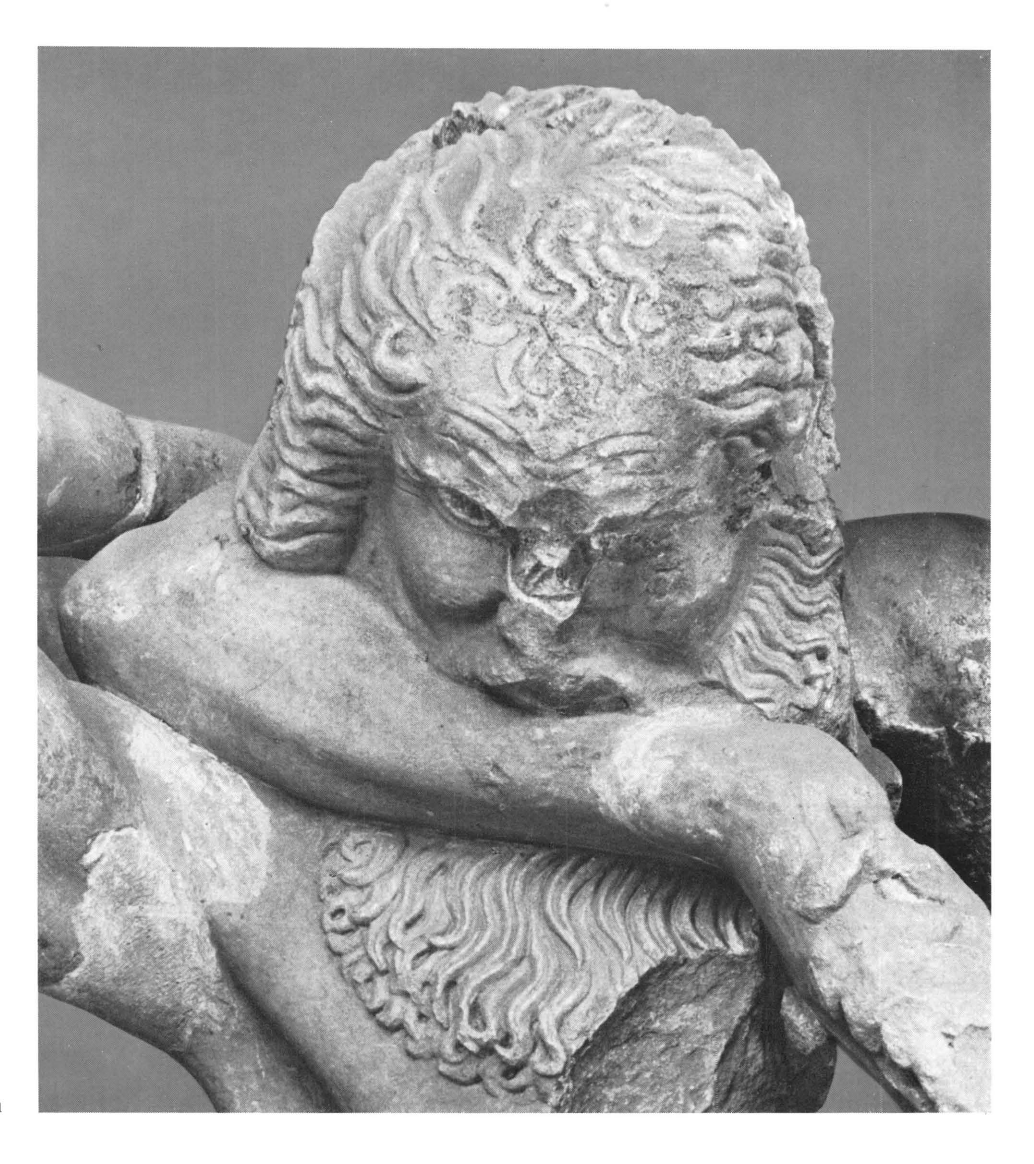
geführt. Dem stehen in der bildenden Kunst die großen historischen Gemälde gegenüber, wie die Bilder der Schlachten von Marathon und Oinoe, die in der Stoa Poikile neben solchen Sagenbildern zu sehen waren, in denen sich die Ereignisse der eigenen Zeit spiegelten.

Beide Vorstellungskreise durchdringen sich, Mythisches und Zeitgenössisches werden nicht mehr als verschiedenwertig empfunden, sondern in großem Selbstbewußtsein gleichgesetzt. Die Tat der Perserkriege, die der Heroen würdig war, hat da ausgleichend gewirkt, zumal ja die Götter und Heroen Schulter an Schulter mit den Griechen gekämpft haben sollten. So mischen sich auch auf den Vasenbildern die Geschichten der Sage und persönliche Erinnerungen, indem Gestalten des Mythos – wie etwa Pelias (167) – die charakteristischen Züge von Zeitgenossen erhalten. Polygnot selbst hat bei der Darstellung der «Griechen nach der Einnahme Trojas» in der Stoa Poikile der Laodike, Tochter des Priamos, das Aussehen der Elpinike gegeben, der Schwester Kimons und Tochter des Miltiades. Polygnots Bildnis der Elpinike in der mythischen Umgebung der Iliupersis ist ein Anfang, und seither sind immer wieder ähnliche Versuche gemacht worden, die Gegenwartserscheinung durch Einfügen in einen mythischen Zusammenhang in das ewig Gültige zu transponieren. So stand auch des Miltiades Statue in Delphi als Weihgeschenk für den Sieg von Marathon Seite an Seite mit den Statuen der Athena, des Apollon und der Landesheroen, wie in den Reihen der Marathonkämpfer in der Stoa Poikile neben Miltiades, Kallimachos und Aischylos der Heros Marathon, Theseus, Echetlos sowie Athena und Herakles erschienen. Diese Heroen sind auch nicht mehr so fern gerückt, sie sind greifbare Gestalten, und man hat das Bedürfnis, sie realer zu erfassen. So wurden unter Kimon die Knochen des Theseus von der Insel Skyros nach Athen verbracht. Der Abstand zu den Heroen wird geringer, zumal die Heroisierung eben Verstorbener, wie der Tyrannenmörder, eine Brücke zwischen der Vorzeit und der Gegenwart geschlagen hatte.

Daher konnte eine andere Neuentdeckung auf fruchtbaren Boden fallen, die Beobachtung nämlich des Zufälligen und Individuellen im menschlichen Antlitz. Die Verschiedenheit der Gesichtszüge scheint jetzt nicht mehr nur eine Abweichung von einer idealeren Vorstellung vom Menschen zu sein, sondern ein Charakteristikum, ein Teil des Menschen, der unbedingt zu seinem Wesen gehört. Die Darstellung eines bestimmten Menschen erfordert jetzt mehr als nur die Nennung des



167 Pelias, Tarquinia



168 Kentaur, Olympia

Namens auf der Basis. Sie muß nunmehr die Individualität durch das Festhalten eben der körperlichen Besonderheiten von anderen abheben.

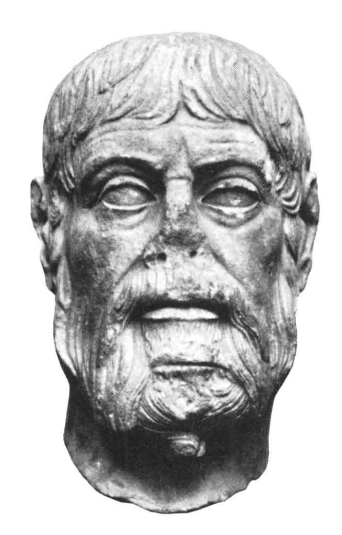
Bezeichnenderweise gehen die Bemühungen um die Erfassung der Individualität des Gegenwartsmenschen Hand in Hand mit denen um eine konkretere Erfassung der Heroen und der Wesen der Sage, die keiner je von Angesicht gesehen haben konnte. Gier und Feigheit sind im Gesicht des Marsyas (165) ausgedrückt, tierische Wildheit in dem des Kentauren, der im Westgiebel des Zeustempels von Olympia seinen Gegner in den Arm beißt (168). Wenn Plinius die Statuen der Tyrannen-



169 Themistokles, Ostia

mörder als die ersten Bildnisse, die ein Volk als Zeichen der öffentlichen Dankbarkeit errichtet hat, bezeichnet, waren diese Dargestellten doch bereits über ein Menschenalter tot und zuverlässige Unterlagen für ihr Aussehen kaum mehr zu beschaffen. Sie sind Idealbildnisse, wie die Bilder der wilden Mischwesen ganz nach der Vorstellung von der besonderen Art des einzelnen Heroen geschaffen; das Wesentliche ihrer Individualität war zudem bereits in der ruhmgründenden Tat als solcher hinlänglich zum Ausdruck gebracht.

Es ist darüber hinaus eine Tat von unerhörter Bedeutung, wenn bei den Menschen der Gegenwart das Individuelle unmittelbar gesehen wird, und zwar mit der auch sonst geübten Unbestechlichkeit des forschenden Auges, das in allen diesen Einzelheiten wichtige Bausteine für das Ganze, das Bildnis, sieht. Bald nach den Tyrannenmördern muß das Bildnis des Themistokles entstanden sein, das durch die mit Inschrift versehene Hermenbüste aus Ostia (169) wenigstens in dem für uns wichtigsten Teil, dem Kopf, erhalten ist. Die Statue wird den großen Staatsmann in heroischer Nacktheit und mit leicht zur Seite gewendetem Kopf dargestellt haben.



170 Pausanias, Oslo



171 Miltiades, Ravenna

Das Bildnis des Themistokles zeigt den Sohn einer thrakischen Mutter, einen Mann, der nicht dem Adel angehörte und nur auf seine eigene Kraft vertraute. Wir sehen ihn, den Retter Griechenlands, der mit der Kraft eines Herakles gegen Perser und Tyrannen kämpfte, der bei dem Bau von Verteidigungsmauern auch Grabsteine als Material verwendete und sich nicht der delphischen Priesterschaft fügte, der beharrlich und ohne Zugeständnisse zu machen, seinen Weg ging. Als ein Mann, der seiner guten Natur und seinem angeborenen Verstand alles verdankte, steht er vor uns, so wie ihn Thukydides I 138 schildert. Ein Naturgenie war auch der Schöpfer dieses Bildnisses, das mit seiner bedrängenden Unmittelbarkeit den Betrachter tief beeindruckt; zu der Kunst des Kritios und Nesiotes zeigen sich ebenso Verbindungsfäden wie zu der des Myron. Das Werk muß entstanden sein, ehe Themistokles 470 v. Chr. als Verbannter die Heimat verlassen mußte und dann als Statthalter von Magnesia und Vasall des Perserkönigs durch Selbstmord endete. Als ein Meisterwerk von besonderem Rang steht das Bildnis des Themistokles am Anfang der langen Reihe griechischer Bildnisse. Die Entstehung dieser Kunstgattung, die sich so eindringlich mit der Besonderheit und der Einmaligkeit des Individuums auseinandersetzt, ist ein Zeugnis der neuen Stellung des Menschen innerhalb einer veränderten Umwelt. Man wird diese Menschenbilder den Gestalten in der tragischen Dichtung des Aischylos an die Seite stellen.

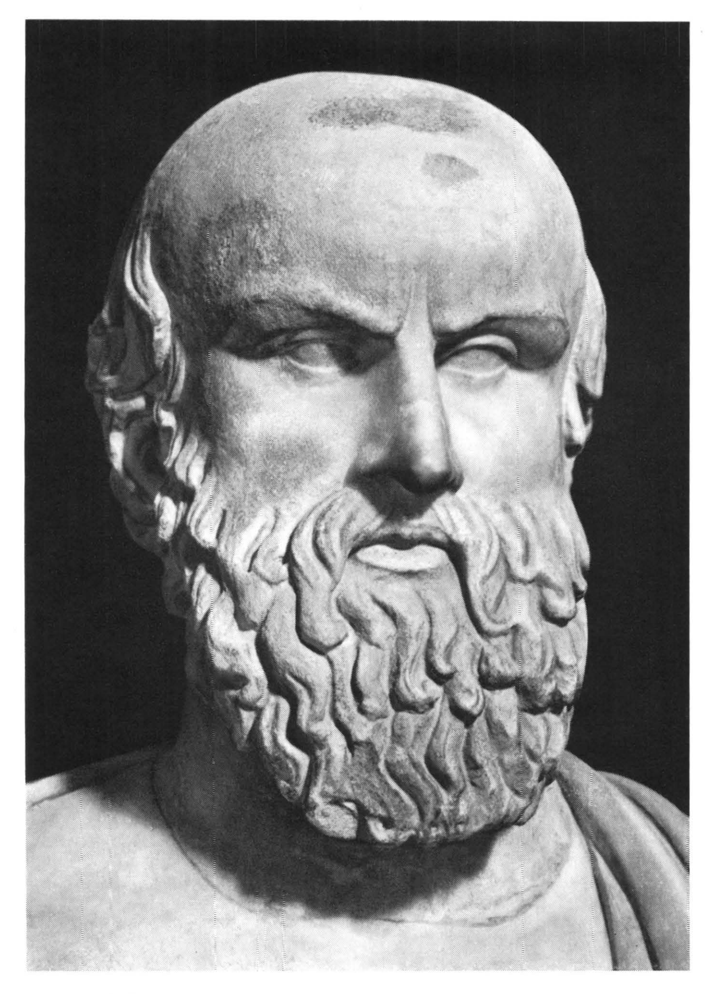
Außer dem Bildnis des Siegers von Salamis ist mit einiger Wahrscheinlichkeit auch das des Pausanias, des Siegers von Plataä, bekannt, jenes spartanischen Heerführers, dessen abenteuerliches, intrigenreiches Leben nach Aufdeckung seiner Pläne 468 v. Chr. im Tempel der Athena Chalkioikos von Sparta endete, wo er, eingemauert, umkam. Zwei Statuen des Pausanias standen später, als Sühnegaben für die Göttin und auf Befehl des Delphischen Orakels errichtet, vor ihrem Tempel; danach müßten die zahlreichen Kopien (170) gearbeitet worden sein, die einen rauhen, doch selbstbewußten Kriegsmann mit fast stutzerhafter, persischer Bartmode zeigen. Gerade diese ist es, die auf den Namen Pausanias führt, denn er gab seiner Neigung zu den Persern auch in seinem Äußeren Ausdruck, wie berichtet wird. Das verwitterte Gesicht, das die besten unter den Kopien zeigen, scheint gut zu dem spartanischen Feldherrn zu passen.

Weniger zuverlässig ist das Bildnis des Miltiades überliefert, obwohl eine mit ausführlichen Unterschriften versehene Herme in Ravenna (171) eine sichere Grund-

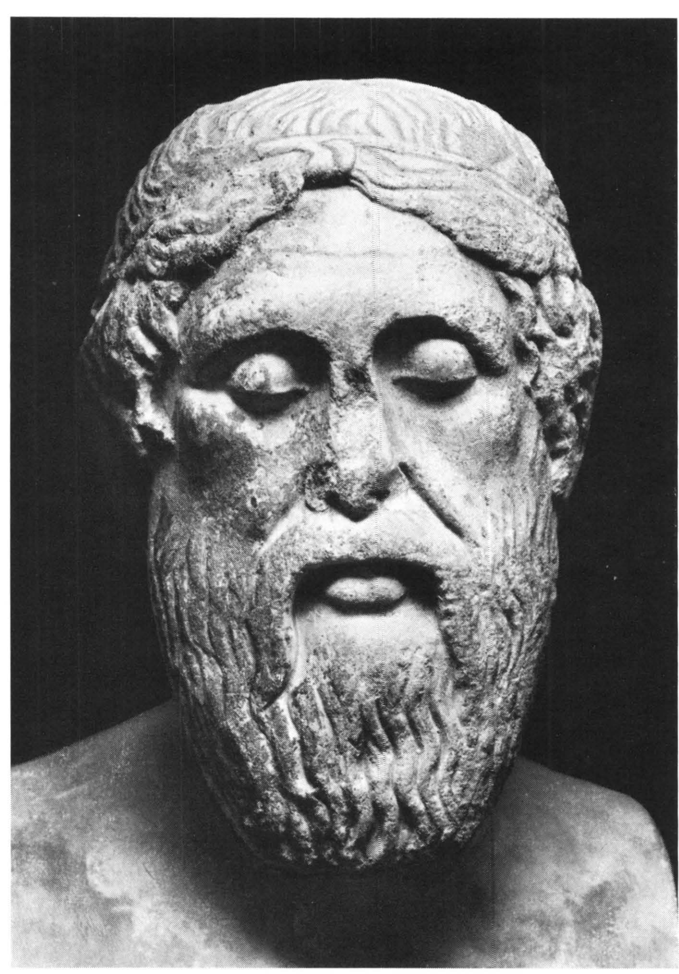
lage abgibt. Sie vermittelt auch eine bessere Vorstellung von dem Original als die anderen erhaltenen Repliken, die aus dem Sieger von Marathon einen ideal schönen, aber nichtssagenden, bärtigen Mann machen. Sie hat allein noch etwas von dem besonderen Ausdruck der kleinen Augen und der Tragik dieses Mannes bewahrt, der den Undank der Mitbürger so sehr spüren mußte. Die Originalstatue ist wohl viele Jahre nach Verbannung und Tod des Miltiades (488 v. Chr.) und auf Veranlassung seines Sohnes Kimon, der das Andenken seines Vaters wiederherstellte, errichtet worden. Auch im Bilde der Marathonschlacht, das in der Stoa Poikile zu sehen war, konnte man Miltiades, wie er an der Spitze des Heeres die Soldaten anfeuerte, sowie den eigentlichen Befehlshaber Kallimachos erkennen. Unter den Kämpfern zeigte man sich auch den Aischylos, der seinem Sohn zu Hilfe kam, als diesem beim Ergreifen eines persischen Schiffes die Hand abgehauen wurde.

Von einem Bildnis des Aischylos scheint allein ein Kopf im Museo Capitolino, Rom (172), Kunde zu geben; der hochgewölbte, kahle Schädel, die scharfblikkenden Augen entsprechen gut dem Bilde, das Aristophanes in den «Fröschen» von dem großen Dichter beschwört. Gewaltig und finster ist der Eindruck dieses Mannes, der seine Teilnahme an der marathonischen Schlacht als die einzige bemerkenswerte Tat seines Lebens auf seinem Grabstein vermerkt wissen wollte. Er hat als erster einen Blick getan in die ausweglose Lage, in die der Mensch, von Notwendigkeit und Pflicht getrieben und in Schuld verstrickt, geraten muß. Auch er ging außer Landes und starb 456 v. Chr. in Gela.

Wenn sich die Künstler mit dem Aufzählen besonderer Kennzeichen, die einem allgemeineren Grundtypus angefügt werden, begnügt hätten, wäre es kaum möglich gewesen, so tief in das Wesentliche der Persönlichkeit einzudringen. Dieses ist der Inhalt und das ordnende Prinzip, nach dem sich die Einzelformen auch hier – wie bei den Athletenstatuen – in Symmetria und Rhythmus dem Ganzen einfügen, so daß sie und das Gesamtwerk sich gegenseitig bedingen. Aber auch allein aus der Vorstellung heraus können überzeugende Bildnisse entstehen, wie die von Harmodios und Aristogeiton. In dem Wunsch, die Großen der Vergangenheit nicht nur als Begriff, sondern leibhaftig vor sich zu sehen, entstehen Bildnisse, die, was das Äußere betrifft, fast ganz auf Phantasie beruhen, doch dem Gestalt geben, was von den Taten des Mannes als Wirkung ausgeht. So wird das erste Bildnis von Homer (173) geschaffen, dem Dichterheros, der als solcher auch die Binde im



172 Aischylos, Rom



173 Homer, Rom

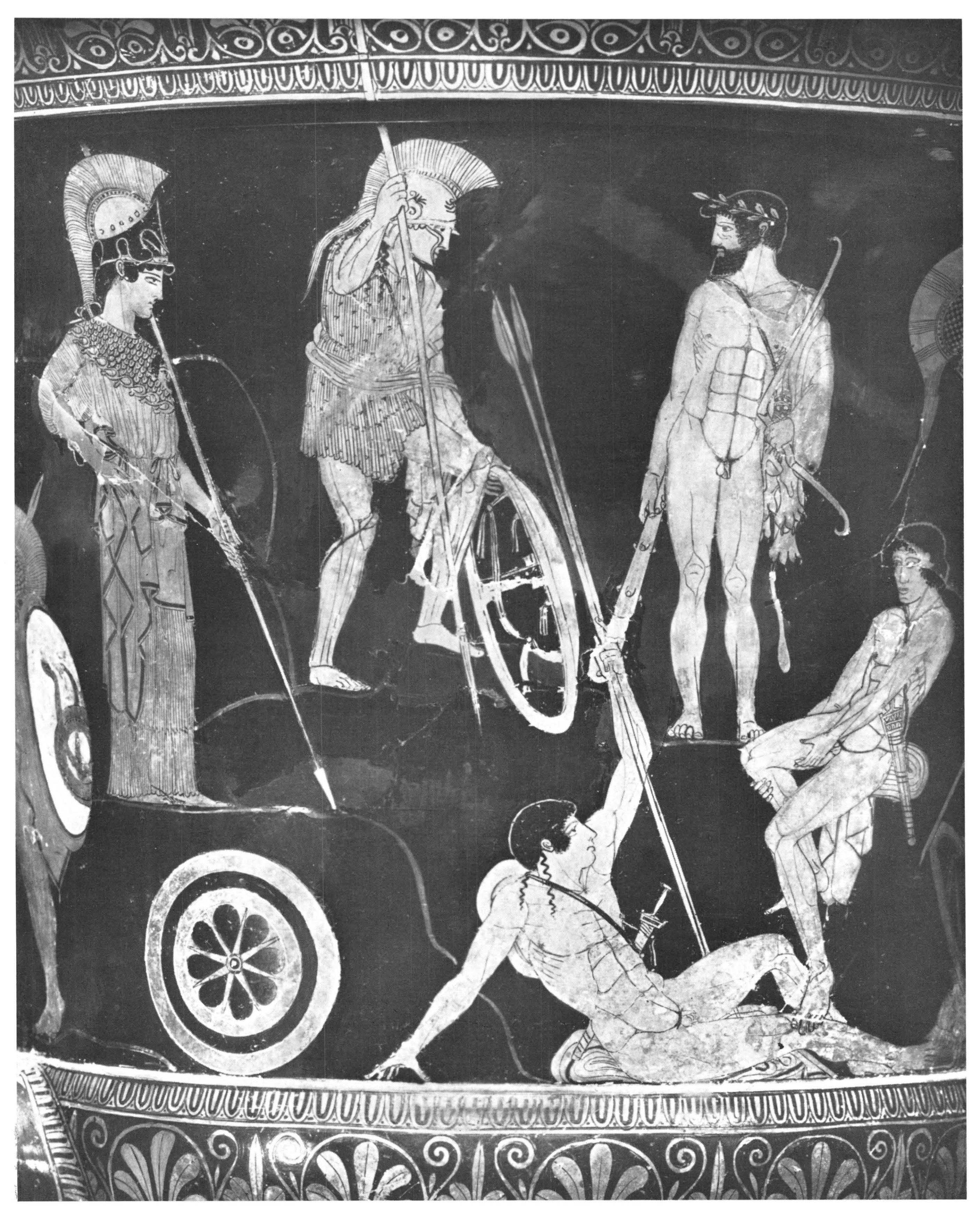
Haar trägt. Blindheit und hohes Alter geben den äußeren Rahmen, doch ist es die besondere Kunst des unbekannten Bildhauers, die das Bild Homers weit über das Menschliche hinaus steigerte und das göttlich Seherhafte des blinden Sängers Gestalt werden ließ. Auch das persönliche Wesen eines Gottes findet jetzt in Götterbildern Ausdruck, die der alten charakterisierenden Attribute kaum noch bedürfen; es sind eigentliche Götter-«Bildnisse».

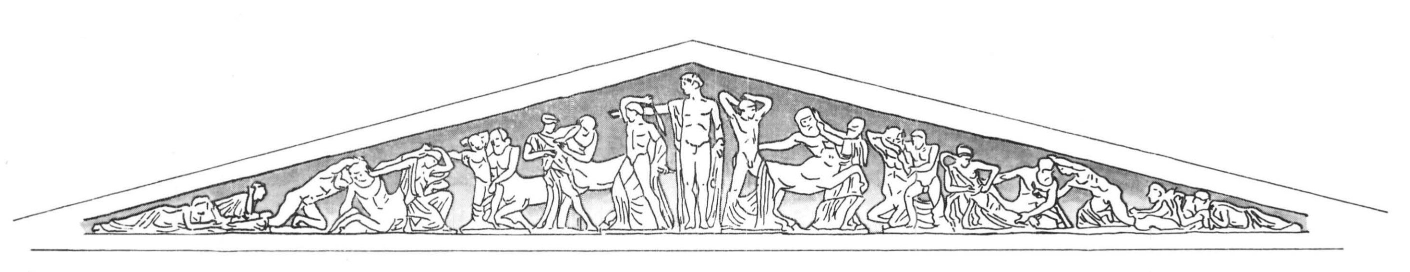
Wenn auch sämtliche Bildnisse stets die ganze Gestalt erfaßten, so konzentrierte sich doch naturgemäß das Wesentliche des Ausdrucks – auch bei den Statuen der Götter – im Gesicht. Es wird als Spiegel der Gefühle und Stimmungen erkannt,

und im Zusammenhang damit steht das Bemühen der Künstler, innerhalb figurenreicher Bilder der jeweiligen Situation, in der sich ein Mensch befindet, stärker als bisher durch die Haltung und die Gesichtszüge Ausdruck zu geben. Man kann ihm jetzt ansehen, was ihn bewegt, und man ist nicht mehr wie bisher auf Gesten und den Zusammenhang allein angewiesen. Hierzu ist die Nachricht wichtig, Polygnot habe als erster die Gesichtszüge seiner Gestalten variiert; ähnliches ist schon von Kimon von Kleonai überliefert, doch galt er auch sonst als Vorläufer Polygnots. Bei der Beschreibung jenes großen Gemäldes des Polygnot von der Einnahme Trojas, das sich in der Halle der Knidier in Delphi befand, hebt Pausanias hervor, daß der Ausdruck aller Gesichter das Unglück habe erkennen lassen, das die Troer betroffen hatte, sie seien nachdenklich und in Sinnen versunken gewesen; dabei verwendete Polygnot auch das Mittel des verhüllten Hauptes, um die Stimmung zu bezeichnen. Der Ausdruck großer, allgemeiner Trauer lag auch über seinem Bild von der Unterwelt, dem Gegenstück der Iliupersis in derselben Halle.

Dieser allgemeine Grundton, der die vielen Figuren Polygnotischer Bilder verbindet, entsteht aus der Summe der Einzelzüge, die wiederum in Rhythmus und Symmetria zueinander und zum Ganzen stehen. Pausanias hebt jeweils diesen Gesamteindruck hervor, der bei der Zerstörung Trojas und bei dem Bild der Unterwelt nicht einmal so verschieden war. Es kam dem Künstler vordringlich darauf an, die Stimmung der Trauer, Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung zum Ausdruck zu bringen, so daß dagegen die Darstellung reiner Handlung nebensächlich oder gar als störend empfunden wurde. Auf Polygnots Bild der Zerstörung Trojas war Neoptolemos als einziger Grieche im Morden begriffen. Er ist nur ein Hinweis auf das Ereignis. Das eigentliche Thema des Bildes sind die Folgen der Niederlage und die bedrückende Ausweglosigkeit der Besiegten. Auch auf dem Unterweltsbild ist nur einer handelnd dargestellt, nämlich Odysseus beim Opfer. In der Schattenwelt werden die Abgeschiedenen sichtbar, wie sie dastehen oder sitzen, die Knie mit den Händen umschlungen oder das Gesicht in beide Hände gestützt und mit dem Ausdruck des Kummers. Sie sind einzelne Gestalten und Träger eines persönlichen Schicksals, das sie mit keiner der anderen innerlich verbindet; das gelegentliche Handauflegen bleibt nur eine lose äußere Geste. Das eigentlich Verbindende ist hier das gleiche ewige Schattendasein, das sie alle führen müssen, wie bei der Iliupersis der gemeinsame Schmerz über den Verlust

174 Krater, Paris



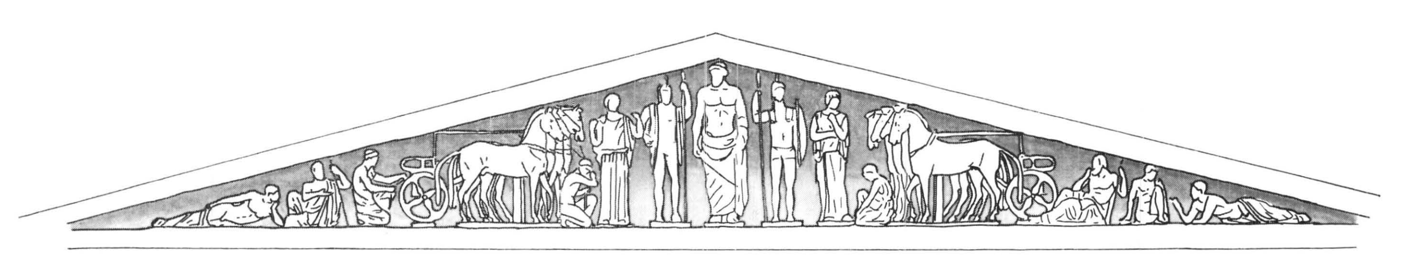


175 Westgiebel des Zeustempels, Olympia

der Heimatstadt. In diesem Kreis steht jeder für sich. Die Blicke treffen kein Gegenüber, denn sie sind, wie Pausanias sagt, nicht auf ein bestimmtes Ziel gerichtet, obwohl es so den Anschein hat. Es sind also Blicke, die ins Leere gehen, wie ausgesandte Gedanken, die keinen Widerhall finden. Die Abgeschiedenheit der Gestalten wird durch das Fehlen jeglicher Verbindung so eindringlich spürbar gemacht. Die Last eines gleichen Schicksals ist nur eine äußere Klammer.

Ein wenig vom Geiste eines Polygnotischen Gemäldes ist in ein Vasenbild (174) übergegangen, auf dem neben Athena und Herakles Heroen dargestellt sind, wie sie unschlüssig wartend und nachdenkend auf einem felsigen Gelände stehen oder sitzen. Da keine Handlung dargestellt ist, kann nicht einmal der Sinn des Bildes sicher ermittelt werden. Vielleicht sind es die Argonauten, die hier zusammenstehen und auf eine Entscheidung warten. Die Zeit verrinnt, ohne daß etwas geschieht, und in der gespannten Stille bleibt unausgesprochen, was die Helden bewegt. Auch die Blicke treffen sich nicht, und die ernsten Gedanken eines jeden sind in seinem Herzen bewahrt.

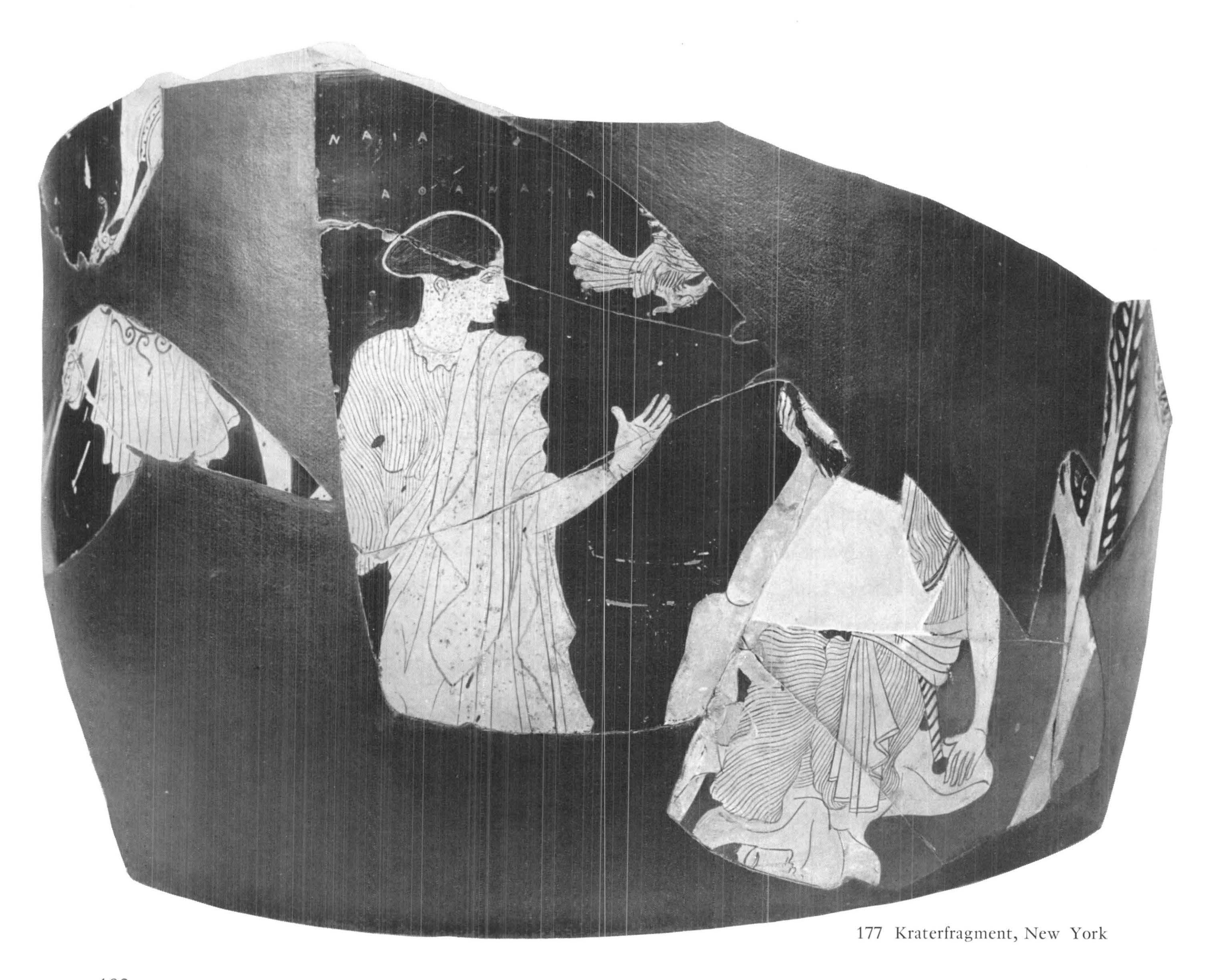
Im Gegensatz zu dem Westgiebel (175) des Zeustempels von Olympia, in dem der Kampf der Kentauren und Lapithen tobt und alle Gestalten in einem bewegten Getümmel verbunden sind, fehlt im Ostgiebel (176) jegliche Handlung. Wie Pau-



176 Ostgiebel des Zeustempels, Olympia

sanias uns belehrt, ist hier über dem Eingang des Tempels die Vorbereitung zur Wettfahrt zwischen Pelops und Oinomaos dargestellt. Pelops und Hippodameia stehen links, Oinomaos und Sterope rechts von Zeus, der in der Mitte aufragt; der Rest des Giebels wird von den Gespannen für die Wettfahrt und von den Nebenfiguren eingenommen. Die Mittelgruppe mit ihren gerade aufgerichteten Gestalten läßt die lähmende Stille spürbar werden, die über der ganzen Szene lastet, das kommende Unheil, das sie ahnen. Zeus als Lenker der Geschicke weiß es sicher und auch der Seher, der am Boden sitzt. Die Gestalten aber, die sich mit den Pferden beschäftigen oder wartend sich die Zeit vertreiben, stehen außerhalb dieses geistigen Zwanges und sind als Nichtsahnende, die nur das Äußere sehen, Maßstäbe für die tragische Größe der Hauptfiguren, darin den Boten in der tragischen Dichtung verwandt. Ähnlich ist auf dem Bild einer attischen Ölkanne (147) das Mädchen, auf dessen Schultern ein Kind die Hand nach der Mutter ausstreckt, unbelastet von dem Schmerz der Mutter. Es kann ganz unbeteiligt sein und aus dem Bild herausschauen. Einem solchen bedeutungslosen Leben am Rande des Geschehens steht das Teilhaben gegenüber. Solche Unterschiede sind wichtig in einer Zeit, in der so manches lehrbar wird. Der Wille zum Wissen ist groß. Niemand ist ausgeschlossen; es kommt allein auf die geistigen Fähigkeiten und die Ausbildung an. Zahlreiche Bilder vom Schulbetrieb auf attischen Vasen spiegeln das allgemeine Bemühen, in den Besitz von Bildung zu kommen. Den ungebildeten Massen mußte auch die Kunst oft unverständlich bleiben, da sie gedanklich schwer belastet sein kann. Es ist die Frage, ob bei den großen Gemälden regelmäßige Beischriften für das Verständnis gesorgt haben, etwa bei der «Credulitas» (Leichtgläubigkeit) oder dem «Dolus» (List), die auf einem Gemälde des Aristophon, Bruder des Polygnot, neben Priamos, Helena, Odysseus und Deiphobos erschienen. Ohne sie mußte der Sinn mancher Darstellung dunkel bleiben, wie beispielsweise der des Vasenbildes (177), das schildert, wie Athena von ihrem Vorsatz, dem Tydeus die Unsterblichkeit zu verleihen, Abstand nimmt, nachdem dieser sich gegen den besiegten Melanippos so barbarisch benommen hatte. Rechts auf dem Fragment ist Tydeus mit aufgestütztem Kopf sitzend zu sehen, zu seinen Füßen das abgeschlagene Haupt seines Feindes, des Melanippos; links steht Athena und zwischen ihnen ein Mädchen, das sich durch die Beischrift – und nur durch sie – als Athanasia, als die personifizierte Unsterblichkeit erweist. Sie sollte dem Tydeus zugeführt werden,

aber jetzt wird sie zurückgehalten. Athena und Athanasia haben etwas von der Haltung der Göttin in der Myronischen Marsyasgruppe; ein Heranschreiten und plötzliches Zurückweichen ist es auch hier. Das Thema des Bildes aber, das der Künstler durch die Einführung der Unsterblichkeit als Person bewältigt, erfordert vom Betrachter ein Mitdenken und das Verstehen von Andeutungen. Auf diese Weise nur konnte der Künstler Dinge zeigen, die sich einer bildlichen Wiedergabe entziehen. Die Kunst findet ihrerseits Gefallen daran, geistige Reaktionen in allen Abstufungen von vollem Verstehen über halbe Einsicht und bloßes Ahnen bis hin



177 Kraterfragment, New York



178 Amphora, München

zum völligen Unberührtsein darzustellen. Polygnot konnte in Bewegungen und Gesichtern der Gestalten ausdrücken, wie differenziert sie das Los begriffen, das sie traf, und auch am Ostgiebel des Zeustempels von Olympia war dieser Unterschied ein wesentlicher Faktor. Er ist das Thema eines Vasenbildes (178) mit der Begegnung von Odysseus und Nausikaa, die auch auf einem Bilde Polygnots in der Pinakothek der Propyläen von Athen dargestellt war. Links taucht Odysseus, seine Blöße bedeckend, auf, Athena steht vor ihm, und nach rechts hin ist in einer Folge von sechs Mädchen die Reaktion auf dieses unerwartete Erscheinen eines Unbekannten abzulesen. Die erste, Nausikaa, zeigt im Wegeilen durch Zurückblicken Betroffenheit, nicht nur Schrecken, und der Betrachter sieht die Zuneigung, die sie zu dem Fremden faßt. Gegen diese innere Beteiligung ist das reine Fliehen der Folgenden abgesetzt, das bloße Überraschtsein der vierten und die Ungerührtheit der beiden übrigen, die, ohne überhaupt etwas gemerkt zu haben, noch ganz mit dem Waschen beschäftigt sind. Das ist beinahe eine psychologische Studie, und es ist nicht schwer, sich vorzustellen, wie so etwas von Polygnot gestaltet wurde, der «die Gesichtszüge von der früheren Starrheit befreit und sie als erster variiert hat» (Plinius 35,58).
Individuell reagieren Betroffene und Zuschauer auf einem Skyphos in Berlin (179). Odysseus schießt mit dem Bogen auf die Freier der Penelope; links von ihm stehen die Mägde: die eine ist fassungslos, die andere aktiver und in einer gespannten Haltung, als wolle sie die Rettung der Freier erzwingen. Auf der anderen Seite des Gefäßes setzt sich das Bild fort mit den Freiern. Drei von ihnen sind herausgegriffen,



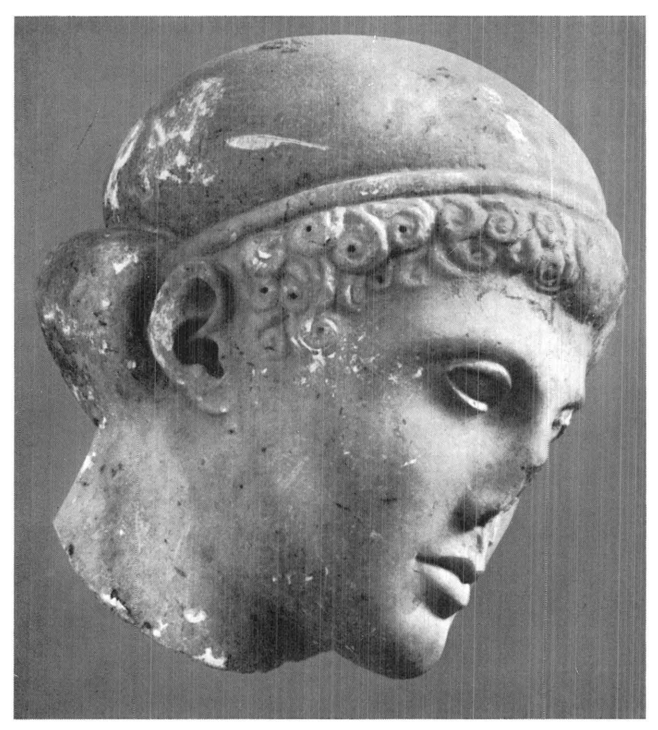


179 Skyphos, Berlin

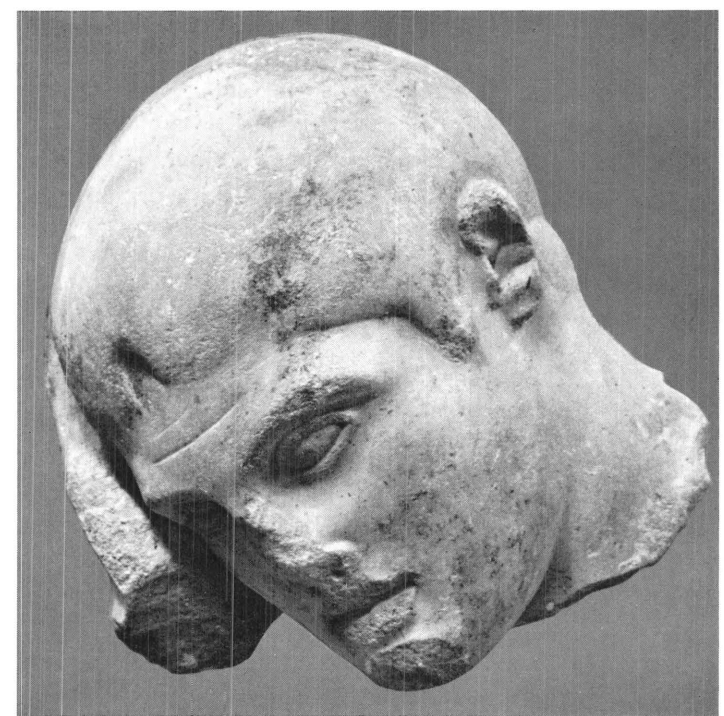
wie sie sich in verschiedener Weise zu schützen suchen oder sich, bereits getroffen, aufbäumen. Schmerzvolle Körperbewegung und Todesangst in den Gesichtern sind hier in charakteristischen Varianten an dreien der Freier beispielhaft aufgezeigt. So könnte das Vasenbild ein Reflex eines Polygnotischen Gemäldes sein, und nach Pausanias hat Polygnot dieses Thema auch behandelt; doch war auf dem Gemälde im Tempel der Athena Areia Odysseus dargestellt, «wie er die Freier schon getötet hatte» (IX 4, 1), also nicht mehr handelnd wie auf dem Vasenbild, sondern nun seinerseits inmitten der erschlagenen Freier in Nachdenken versunken über die Tat, die er begangen hat, ein Dulder in ganz neuem Sinne.

Indem der Betrachter des Bildes versucht, sich in die Helden hineinzuversetzen, rücken sie ihm menschlich näher; denn die Gedanken der Helden, die Verantwortung, die sie mit ihren Taten auf sich laden, ihre Sorgen und ihre Müdigkeit sind ihm nicht fremd. Der immer tätige Herakles wird plötzlich ein Mensch, wenn ihn inmitten seiner Taten die Kraft zu verlassen scheint. Er stützt müde und verzweifelt sein Haupt in die Hand (181), ruht über dem erschlagenen Löwen aus und denkt über seine Tat und die Zukunft nach, die sich dunkel drohend vor ihm ausbreitet; er ist auch äußerlich hier ein anderer geworden, ein Jüngling wie die Zeitgenossen auf den Straßen. Nur in der einen Metope (180, 181) des Zeustempels von Olympia erscheint dieser Herakles, während der Held auf den anderen elf Metopen meist mit großer Kraft seine Arbeiten vollbringt. Derselbe Gegensatz besteht zwischen dem Westgiebel des Zeustempels von Olympia mit seinem Kampfgetümmel und dem handlungslosen Dasein der Gestalten im Ostgiebel.

Die Bewältigung der körperlichen Bewegung in der Handlung ist auf der einen Seite die Aufgabe des Künstlers, auf der anderen die Darstellung innerlicher, seelischer Bewegung; das eine scheint mehr die Bilder des Mikon, das andere die des Polygnot ausgezeichnet zu haben. Es verdient, betont zu werden, daß das handlungslose Bild in der Malerei etwas Neues ist. Wie gründlich und endgültig die Schranken niedergerissen wurden, die bisher die beiden Kunstzweige Malerei und Plastik trennten – und zwar von beiden Seiten –, ist an diesem Tausch abzulesen. Die Übernahme von Motiven der Flächenkunst in die Freiplastik war also keine unselbständige Anleihe, sondern nur die eine Seite einer allgemeinen fruchtbaren Wechselbeziehung, die ihrerseits die Malerei vom Zwang der Handlung befreite. Damit steht Polygnot für uns als großer Bahnbrecher der Malerei neben



180 Athena, Olympia

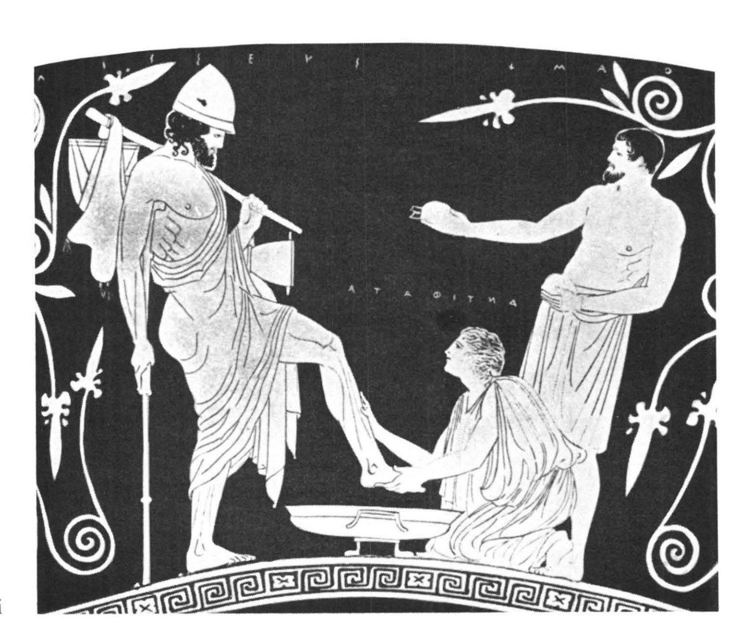


181 Herakles, Olympia

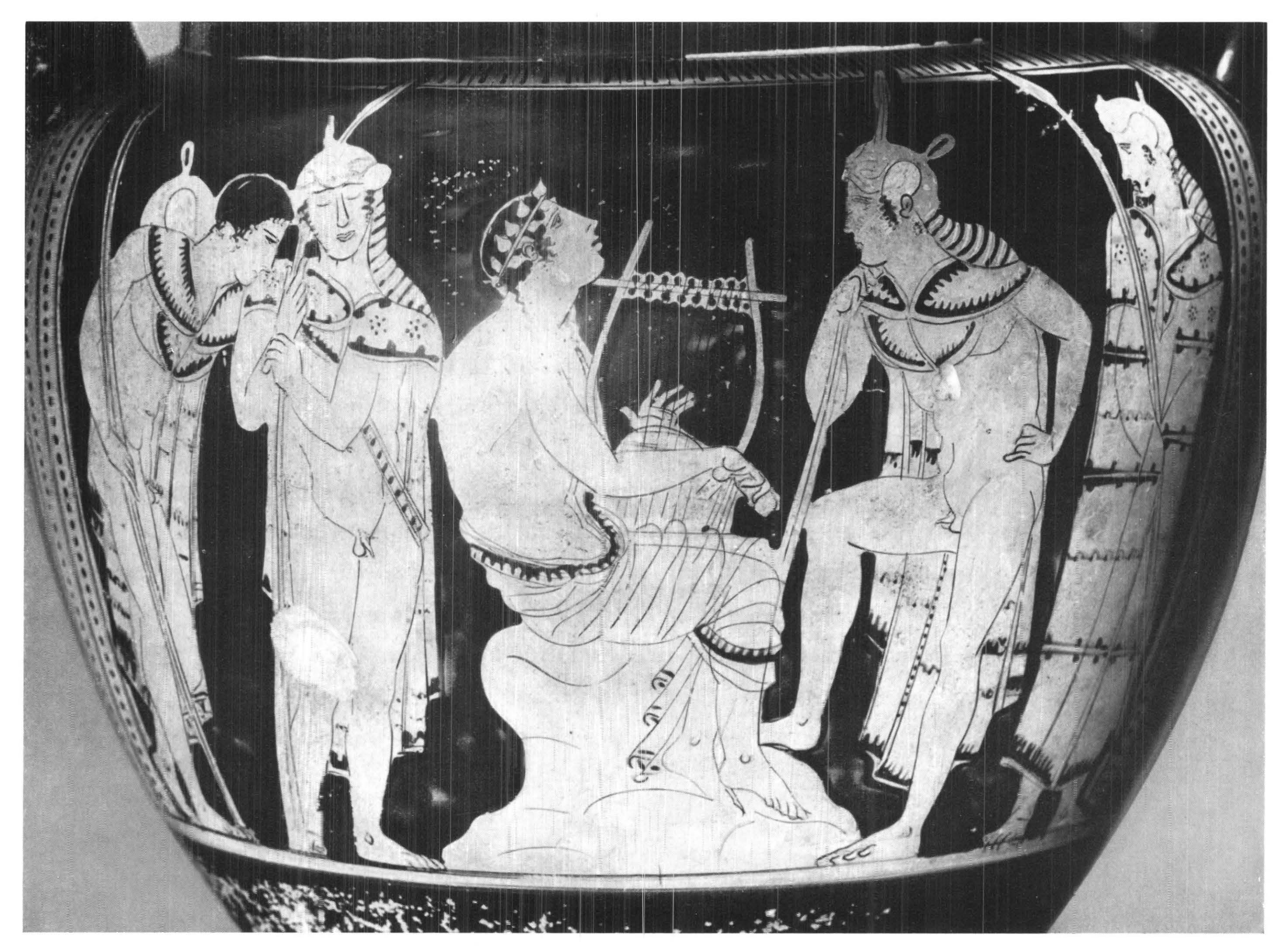
Kritios und Nesiotes, die der Plastik neue Aufgaben zuwiesen. Der Ruhm, den Polygnot bei den Philosophen Platon und Aristoteles genoß, gründete sich ja auf die tiefe gedankliche Durchdringung, auf das «Ethos» seiner Bilder.

Aus den Reflexen in der Vasenmalerei ist davon freilich nur gelegentlich ein Hauch zu merken; als großes Kunstwerk kommt die Metope des Zeustempels (180, 181) mit dem Herakles, der seinen Fuß auf den erschlagenen Löwen setzt und seiner nicht mehr achtet, dem Geist Polygnotischer Bilder wesentlich näher. Einfach sind die Mittel, mit denen der Künstler die Niedergeschlagenheit des Helden zeigt und dem Betrachter einen Zugang zu dessen Gedanken öffnet. Er empfindet die Last des auch künftig zu Tragenden so schwer und deutlich wie der Held, doch sieht er auch, wie mitleidvoll gütig Athena auf ihren Schützling herniederschaut, der also nicht so verlassen ist, wie es zunächst scheint. Auch diese Göttin (180) ist ein Mensch jener Tage, schlicht, einfach und wie es scheint auch ohne die Attribute, jedenfalls ohne Helm. Götter, Heroen und Menschen unter-

scheiden sich nicht mehr so im Grundsätzlichen wie früher, nachdem das Walten einer über Menschen wie Göttern stehenden Macht entdeckt worden war. So ist auch auf dem Antlitz der Athena nicht nur die Gewißheit eines guten Endes, sondern sogar ein kameradschaftliches Mittragen der Sorgen, wie sie in der Metope des gleichen Tempels mit dem Atlasabenteuer die unmenschliche Last wirklich tragen hilft. Die mädchenhafte Athena der Metope erinnert an die der Myronischen Gruppe (164) nicht nur, weil ihr dort die schreckliche schlangengesäumte Aigis mit dem Gorgoneion und der Schild fehlen, sondern weil das Bild der Göttin auch so menschlich ist. Die Situation ist auf eine sehr weibliche Eigenschaft, die Eitelkeit, zurückzuführen, denn die Göttin warf die Flöten fort, als sie bemerkte, wie das Blasen dieser Instrumente das Gesicht verunstaltet. Athena ist nicht die kriegerische Göttin, sondern Sinnbild musischer Menschlichkeit im Gegensatz zur ungebildeten Natur, für deren Repräsentanten sie nur einen kalt abweisenden Blick hat. Ansatzpunkt der Gedanken und Regungen sind hier bei der Myronischen Gruppe die Flöten, auf der Metope ist es der überwundene Löwe, und bei dem Polygnotischen Bild des Freiermordes sind es die Erschlagenen. Dem Betrachter kaum sichtbar, doch ihm bekannt, ist die Narbe am Fuß des Odysseus, die auslöst, was auf der einen Seite eines Bechers in Chiusi (182) dargestellt ist. Die Amme



182 Skyphos, Chiusi



183 Krater, Berlin

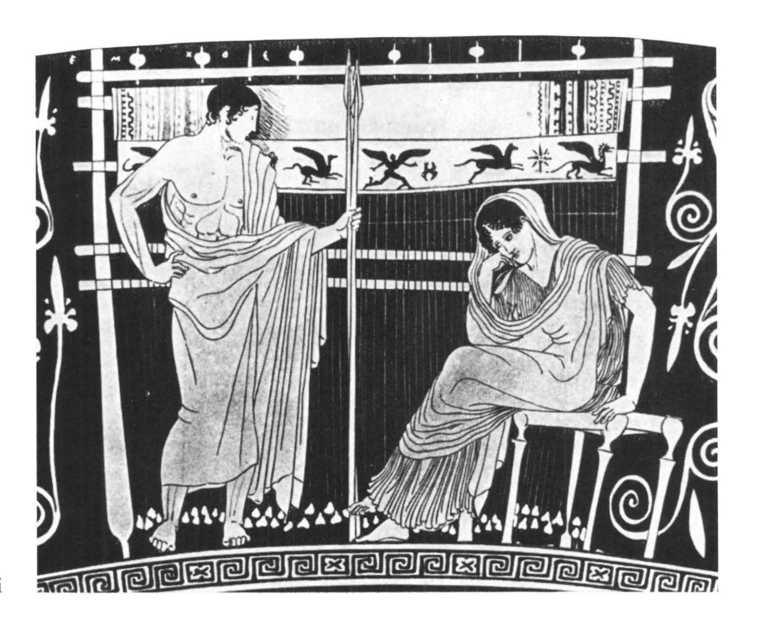
erblickt dies Kennzeichen des Heimkehrenden und entdeckt dadurch erschreckt und freudig bewegt in dem Bettler ihren verschollenen Herrn.

Beliebt sind in der Vasenmalerei Bilder, die die Wirkung der Musik zeigen: Zuhörende im Banne der Töne. Auf dem Krater in Berlin (183) ist das selbstverlorene Singen des Orpheus ebenso überzeugend und meisterlich erfaßt, wie auch die Gefühle, die er damit in seinem und den Herzen der Thraker auslöst; zwei von ihnen fühlen sich zueinander gezogen, wobei der eine die Augen geschlossen hat. Einer wendet sich mit aufgestütztem Fuße direkt dem Sänger zu, und ganz rechts steht, wie

fröstelnd in seinen Mantel gewickelt, ein Einzelner, fast grimmig auf den Sänger schauend, der ihm so machtvoll ans Herz greift.

Die treibende Kraft ist eine akustische, die als solche nicht darstellbar ist. Auf dem zweiten Bild des Chiusiner Skyphos (184) löst die Abwesenheit des Odysseus Trauer und Sorge aus. Der große Webstuhl im Hintergrund weist auf die lange Zeit, die Penelope an ihm verbrachte, um die Freier hinzuhalten. Telemachos mit zwei Lanzen in der Hand scheint – jugendlich aktiver – des Wartens müde zu sein und aufbrechen zu wollen, während Penelope selbst unverwandt – weiblich ergeben – auf ihrem Stuhle sitzt und mit aufgestütztem Haupt über ihr Schicksal nachdenkt, über die lange Trennung von Odysseus. Der Blick des Sohnes ist auf die Mutter gerichtet, als wolle er ihr Mut zusprechen, wie Athena dem Herakles, doch sie blickt ins Leere. Ihre Gedanken treffen sich aber in derselben Person, bei Odysseus, dem Gemahl und Vater, der in der Ferne weilt und dessen Los ungewiß ist. Zum Warten Verurteilte sind es, wie die Schatten im Unterweltsbild des Polygnot.

Vielleicht gehörte zu einer plastischen Gruppe ähnlicher Art jene Penelope, die in zahlreichen Kopien und Varianten erhalten ist und später wohl deshalb so oft nachgebildet wurde, weil Penelope auch den Römern Sinnbild weiblicher Tugend war und die Figur wie eine Personifikation der sehnsuchtsvollen Trauer wirkte.



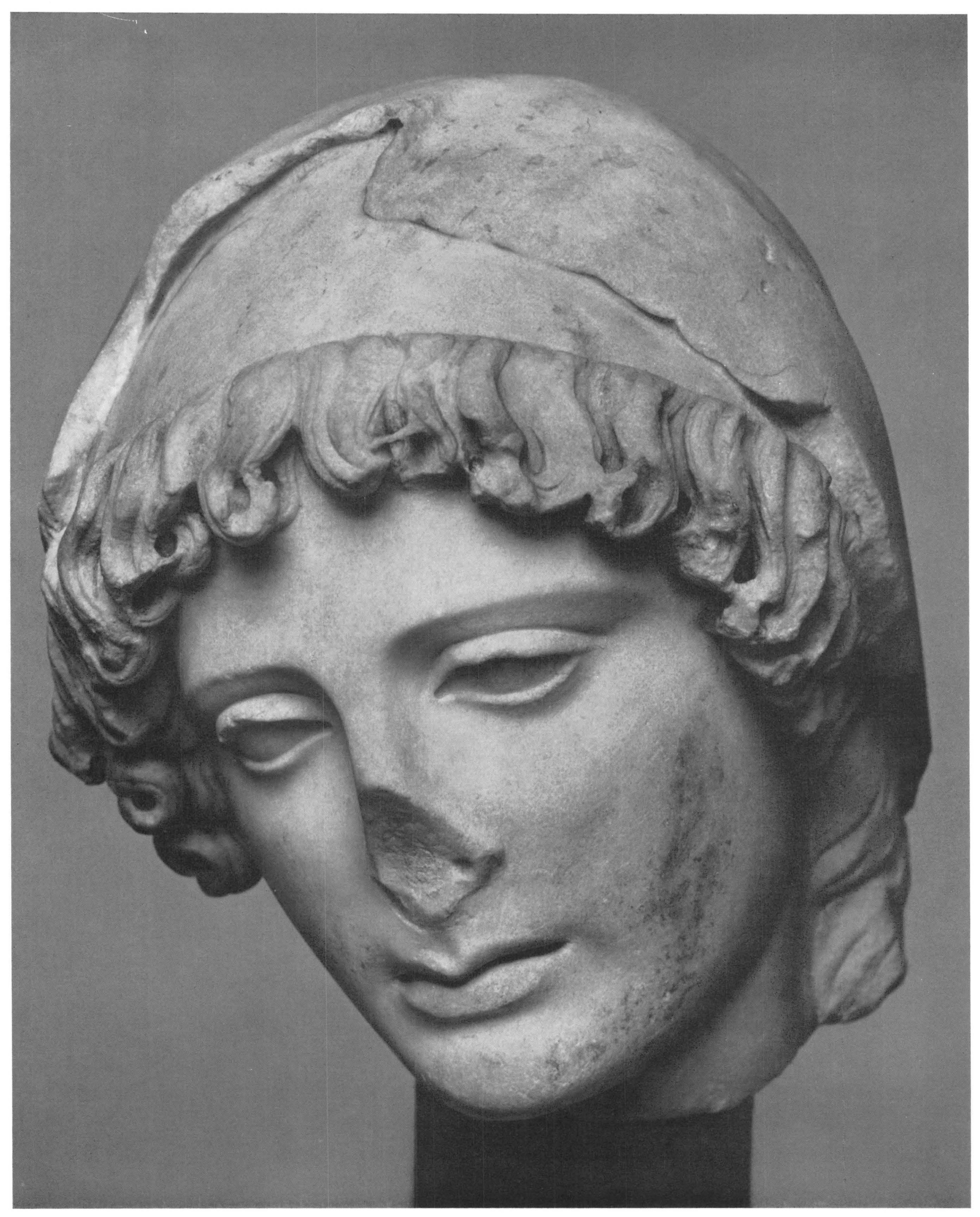
184 Skyphos, Chiusi

Am schönsten ist der Kopf in Kopenhagen (185), der zeigt, daß dieses Meisterwerk jeden Vergleich mit den Gemälden des Polygnot und der Metope von Olympia verträgt. Vielleicht war auch nur in dieser einen Gestalt das Motiv des Wartens und Ausharrens in unverbrüchlicher Treue zusammengefaßt; sie ist in ihrem Unglück eine echte Polygnotische Figur, wie Odysseus nach dem Freiermord, die Unterweltsgestalten und die Trojaner nach der Zerstörung ihrer Stadt oder der einsame Philoktet auf Lemnos, den die Gefährten zurückließen; ein Thema, das von Polygnot und seinem Bruder Aristophon behandelt worden ist. Mit dem Sichtbarmachen der Gedanken, die den Einzelnen bewegen, und der Kräfte, die von außen her auf ihn wirken, ist Polygnot eine ebenso große Leistung gelungen wie durch das Aufzeigen eines übergeordneten geistigen Kräftefeldes, das die unter sich verschiedenen Individuen schicksalhaft verbindet. Damit zeigte er nicht nur der Malerei so entscheidend neue Bereiche, daß er als deren Begründer gelten konnte, sondern er beeinflußte dadurch auch die Kunst der Bildhauer.

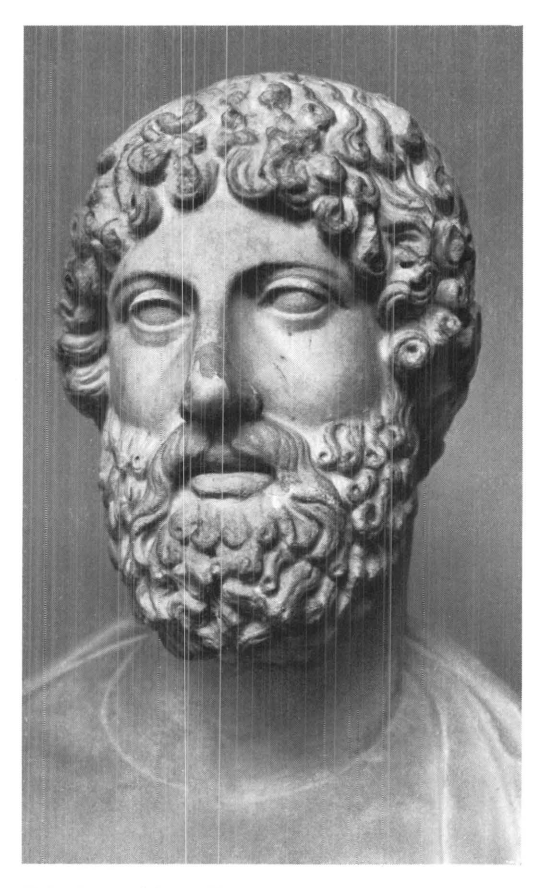
Gemeinsame innere Bewegung schließt einzelne und unverbunden nebeneinander stehende Statuen auch ohne eine wesentliche Handlung zu einer Gruppe zusammen. Im Weihgeschenk der Achäer in Olympia standen neun Helden auf einer halbrunden Basis und Nestor auf einer eigenen kleinen in der Mitte. Er hielt den Helm mit den Losen, die entscheiden sollen, wer von den Helden den Kampf mit Hektor bestehen wird. Dies ist der Punkt, um den alle Gedanken kreisen; Homer schildert sie, und der Künstler der Gruppe, der Äginete Onatas, wird etwas davon auf den Gesichtern der Helden sichtbar gemacht haben, wie er auch versucht haben wird, im Antlitz des Nestors – ein Kopf im Vatikan (186) könnte ihn wiedergeben – die Sorge des greisen Königs zu zeigen, auf den die übrigen voll Spannung blicken als einen Mitvollzieher des Schicksals, das für sie bereit ist. Hier laufen auch die Gedankenfäden zusammen, und über dem Ganzen lastet das Bewußtsein, daß es dem blinden Lose anheimgegeben ist, zu entscheiden. Die Stimmung ist nicht weniger drückend als im Ostgiebel des Zeustempels, zu dessen Füßen die Gruppe stand.

Von Pythagoras ist eine Gruppe überliefert, nämlich « Sieben Helden und ein Greis», womit sicher die Verteidiger Thebens und Teiresias gemeint sind. Die schwere Last des Bevorstehenden eint sie wie die Gestalten im Ostgiebel des Zeustempels; der Seher weiß das Kommende, den Brudermord von Eteokles und Polyneikes und die Erfüllung des Ödipus-Fluches, voraus, während die anderen davon nur ein

185 Penelope, Kopenhagen



185



186 Nestor (?), Vatikan

dumpfes Ahnen haben. Es wird sich erst langsam zur Gewißheit steigern, wie in den «Sieben gegen Theben» des Aischylos (467 v. Chr.). Der Philoktet des Pythagoras war demnach auch nicht nur ein Hinkender, dem man seine Schmerzen ansah, sondern ein Verlassener, Einsamer wie der Polygnots. Dieser Bildhauer, der sich so stark um die Bewältigung formaler Probleme bemühte, ist offenbar dabei ein Meister der Darstellung seelischer Inhalte im Sinne Polygnotischer Malerei, und sein Kitharode Kleon in Theben wird vollends nur im Zusammenhang mit den Musikbildern der Polygnotischen Malerei zu verstehen sein. Er wird hier der Wirkung der Musik auf den Musizierenden selbst, wie sie die Vasenbilder von Orpheus oder Thamyris erkennen lassen, in Gebärde und Zügen des Kleon, im Bildnis also Gestalt gegeben haben.



187 Stützfigur, Athen



188 Göttin, Baia

Von hier aus wird man auch das Dasein der Einzelgestalt in der Plastik besser verstehen können. Das Mürrische in dem Gesicht des Kritiosknaben und anderer Jünglinge ist nicht der Ausdruck persönlicher Verdrießlichkeit, die rasch wieder verfliegen kann. Der Ernst ist die Wirkung des Alleinseins, wenn dies auch weniger konkret faßbar ist als bei Penelope, sondern mehr allgemein Ausdruck eines beklemmenden Gefühls individueller Besonderheit. Äußerliche Schönheit hat demgegenüber kein Gewicht, und die kapriziöse Faltenpracht der Kore und ihre zierliche Pose scheinen einer fernen Vergangenheit anzugehören.

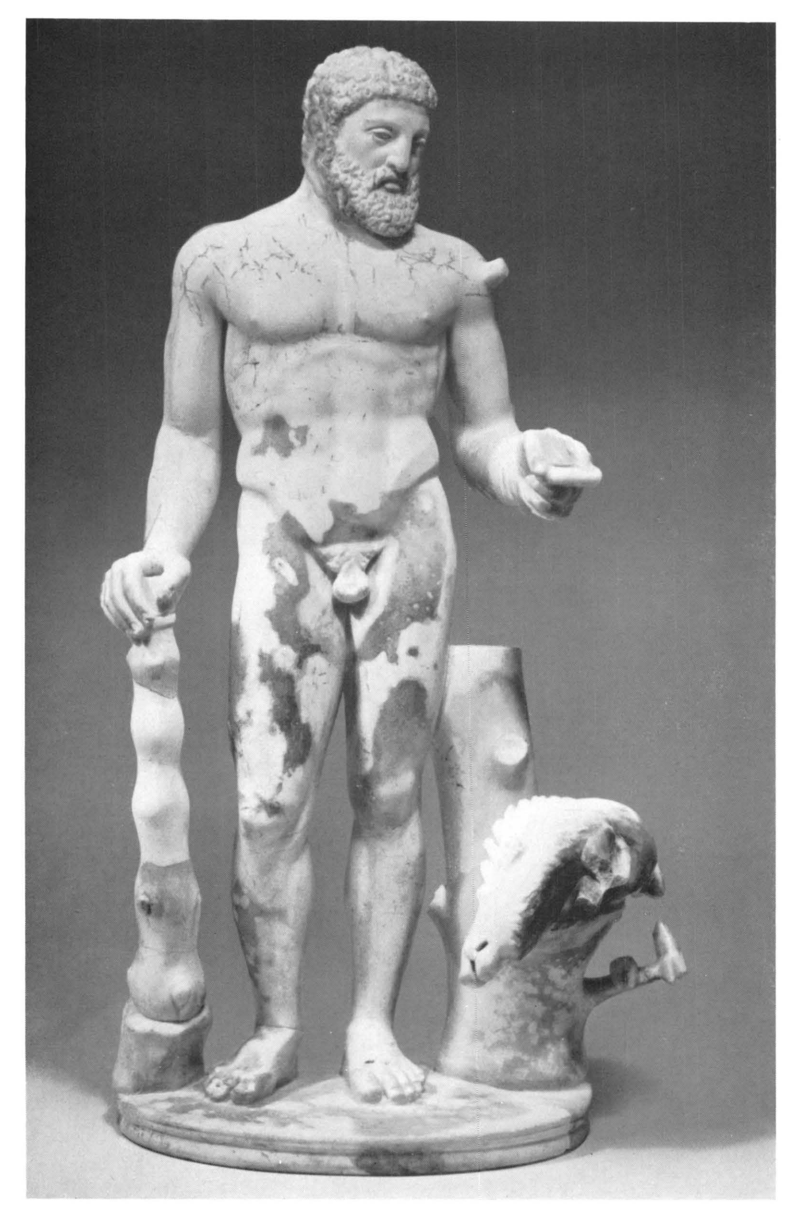
Die eindrucksvolle Schlichtheit auch der Frauen dieser Zeit zeigt sich überall, zum Beispiel bei der Athena des Myron (164), einer Stützfigur unter dem Kessel eines Dreifußes aus Delphi (187), sowie bei einer mehrfach kopierten Statue einer Göttin (188). Gerade bei der letzteren verschwindet der Körper fast unter der blockhaften Schwere des durch breite, facettenartige Faltenflächen gegliederten Gewandes, über dem sich mit leichter Wendung der halb vom Mantel verdeckte Kopf mit seinem edlen Gesicht erhebt. Dies ist von Trauer und Entschlossenheit bestimmt, so daß man an Demeter denken muß, die ihre geraubte Tochter sucht.

In der Überzeugung, daß Vielfalt, Buntheit und Prunk, vor allem aber das gezierte Gehabe der Vergangenheit eben typisch für die überwundene Tyrannenzeit und die Sitten des Orients sind, wird die Einfachheit ein Zeichen der Sittenstrenge und der eigenen veränderten Weltanschauung. Vom Äußeren, das den Menschen nicht eigentlich angeht, wendet sich die junge Generation dem Kern menschlichen Wesens zu. Dabei erscheint die Menschheit als eine Summe von Einzelwesen, verschieden nach Charakter, Bildung und Lebensalter, und doch geeint durch jene unbekannte, geahnte Macht, die überirdisch und übergöttlich ist, menschliches Tun vergeblich macht und auch den Tugendhaften nicht unangefochten läßt. Das Wesen des Kindes (147), des Knaben (129), des Jünglings (131), des Mädchens und der Frau wird als besondere Form menschlichen Daseins erkannt, auch wenn kein rechter Platz für kindliche und weibliche Belange ist. Im Grunde ist es eine männlich logisch bestimmte Welt.

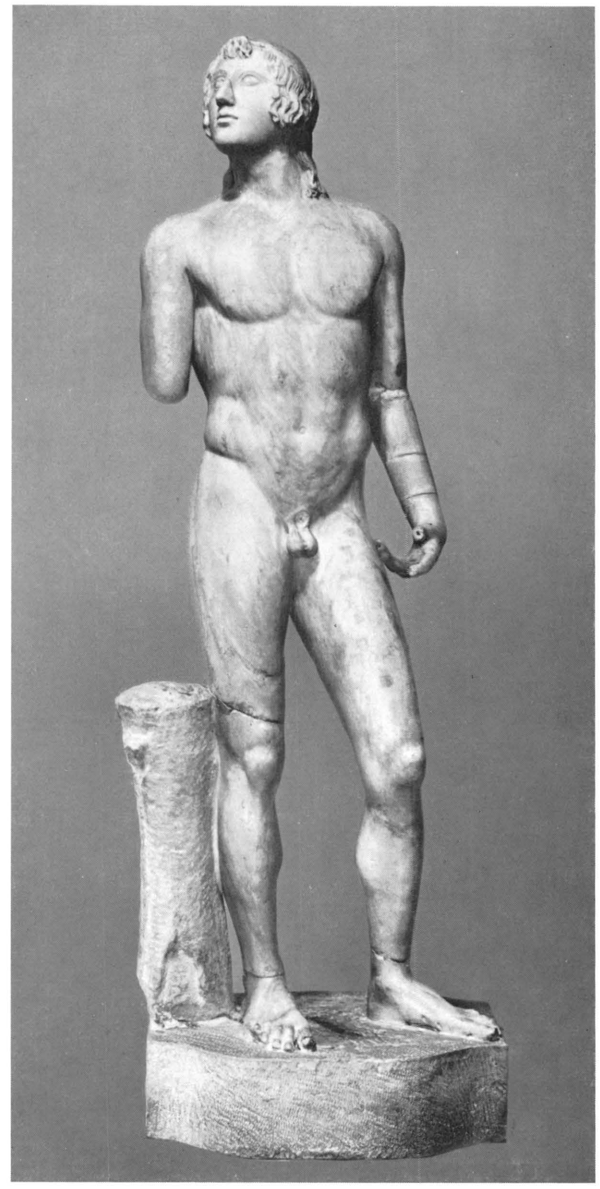
Die Knabenstatue des Kritios (129) und die Statue, von der der blonde Kopf (131) erhalten ist, waren die frühesten Zeugen dieses neuen Menschenbildes. Wie Kritios und Pythagoras hat auch Myron neben agierenden Gestalten ruhig Stehende geschaffen. Ein in mehreren unterlebensgroßen Marmorkopien erhaltener Herakles

(189) scheint sein Werk zu sein. Herakles hält Pfeil und Bogen in der Linken und stützt sich auf seine Keule. Das Standmotiv entspricht dem des Kritiosknaben, doch blickt der Held hier, nach links gewendet, etwas nach unten. Dieser Herakles ist nicht der unbekümmerte gewaltige Held, der mit jedem Gegner fertig wird. Wie ein Mensch leidet er unter der Last der ihm auferlegten Arbeiten und braucht einen Moment der Ruhe und Besinnung. Der Betrachter einer solchen Statue wird in einer ganz neuen Art mit dem Kunstwerk beschäftigt und einbezogen in das gedankliche Gespinst, das es umgibt. Wenn früher – wie bei der Statue des Kroisos (102) – ein Epigramm auf der Basis den Vorbeigehenden auffordern konnte, trauernd des Toten, dessen Bild er sah, zu gedenken, so geht jetzt diese Aufforderung zur Teilnahme von dem Kunstwerk selbst aus, ob es nun ein Gemälde, ein Relief oder eine Statue ist.

Die Muskelkraft des Herakles kann jetzt kein Staunen mehr erregen, nachdem die Kraft des Geistes entdeckt war. Geistige Auseinandersetzung, Ehrgeiz in Politik und in der Kunst bewegt die Gemüter stärker als der Kampf der Berufsathleten. Von der Freude am Wortstreit und der Zuversicht geistiger Überlegenheit hat eine knabenhafte Gestalt, die durch eine Kopie in Leningrad (190, 191) am besten überliefert ist, soviel, daß sie als eine Personifikation des Wettkampfes, als Agon, gedeutet werden darf. Der Knabe trug wohl ursprünglich in jeder Hand einen Hahn. Dem entspricht die selbstbewußte, herausfordernde Art des Auftretens und die schräge Aufwärtsbewegung des Gesichtes. Diese sieghafte Gebärde weist stark auf Dinge, die außerhalb der Statue liegen, so daß man lange glaubte, den Teil einer Gruppe vor sich zu haben. Die Gestalt selbst, die in einer anderen Kopie geflügelt ist, hat etwas Eroshaftes, jedenfalls ist sie nicht ausgesprochen athletisch, und es ist nicht vordringlich an sportlichen Wettkampf zu denken. So ist die Statue ein Bild der wachgewordenen Kräfte, die sich im Wettbewerb steigern. Der Schöpfer der Statue ist unbekannt; vielleicht war es der Äginete Onatas. Falls der Flügelknabe nicht – wie angenommen – eine Personifikation dieser Eigenschaften und Triebe ist, so ist er doch so stark von ihnen geformt wie die Figur der Penelope von ihrer Trauer oder Herakles von der Last seiner Aufgaben. Die geistige Gestalt soll sichtbar gemacht werden, und dabei sind die Äußerlichkeiten nur Mittel. Deshalb sind die Bildnisse so eindrucksvoll, die Gemälde so ergreifend, Athletenstatuen so mitreißend, die Gestalten der Sage so menschlich nahe und die der Götter so reine

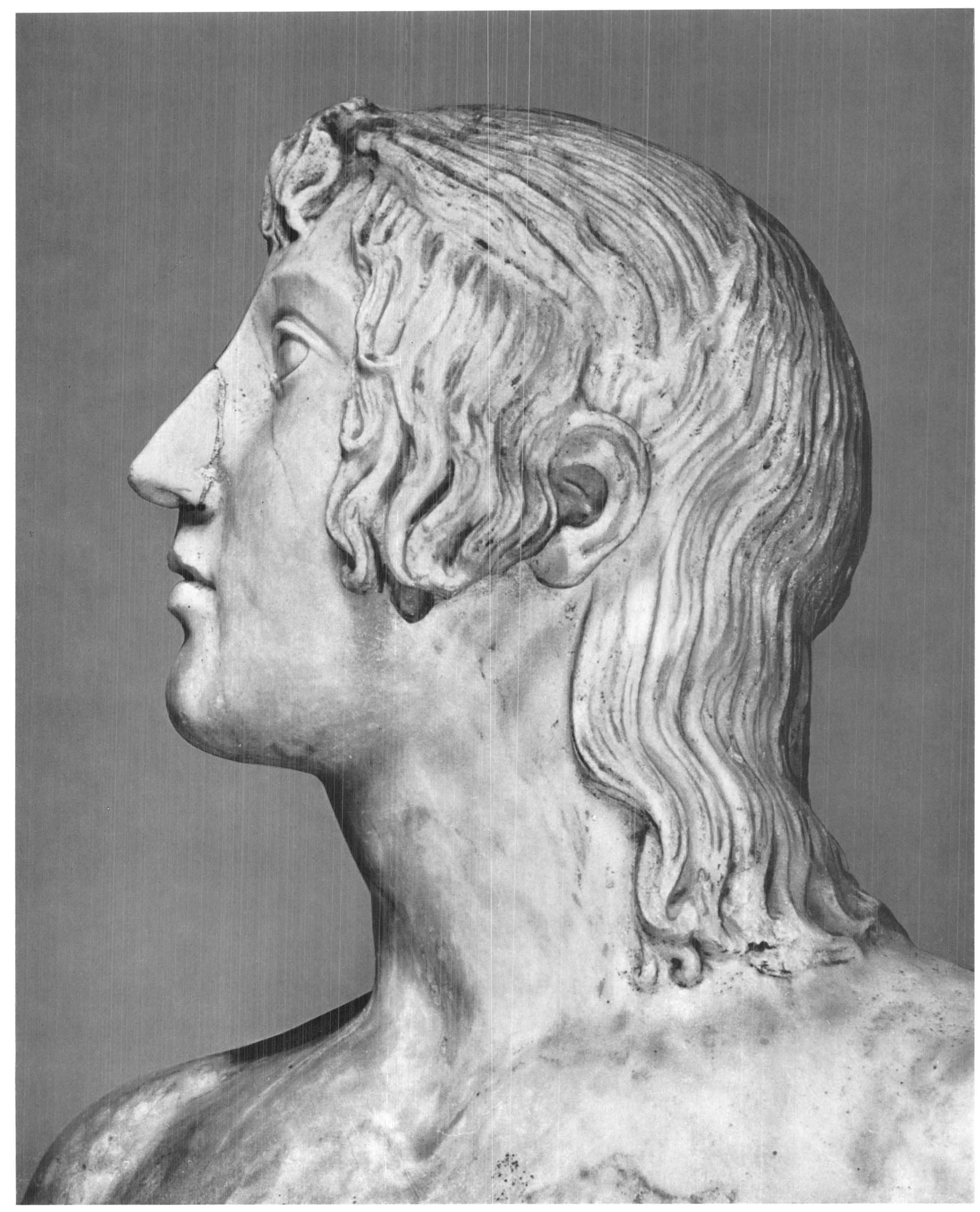


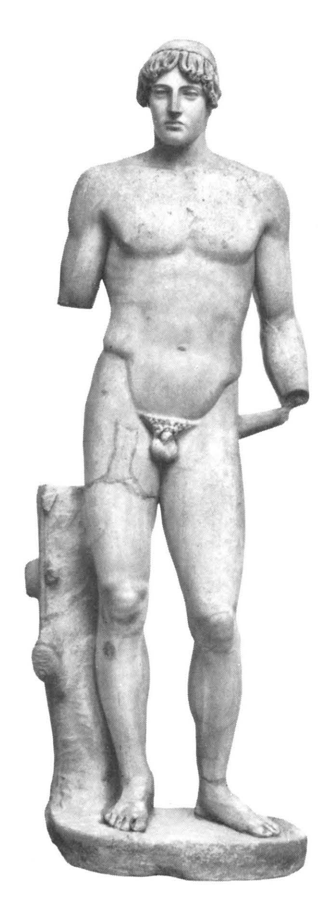
189 Herakles Oxford



190 Agon, Leningrad

Verkörperung ihres Prinzips. Ihr Äußeres ist fast menschlich, als wären sie vom Olymp herabgestiegen, und das nicht nur, um die Griechen im Kampf gegen die Perser zu unterstützen. Sie geben sich ihnen näher zu erkennen, und die Künstler machen sie durch ihre Interpretation dem menschlichen Verstand zugänglicher.



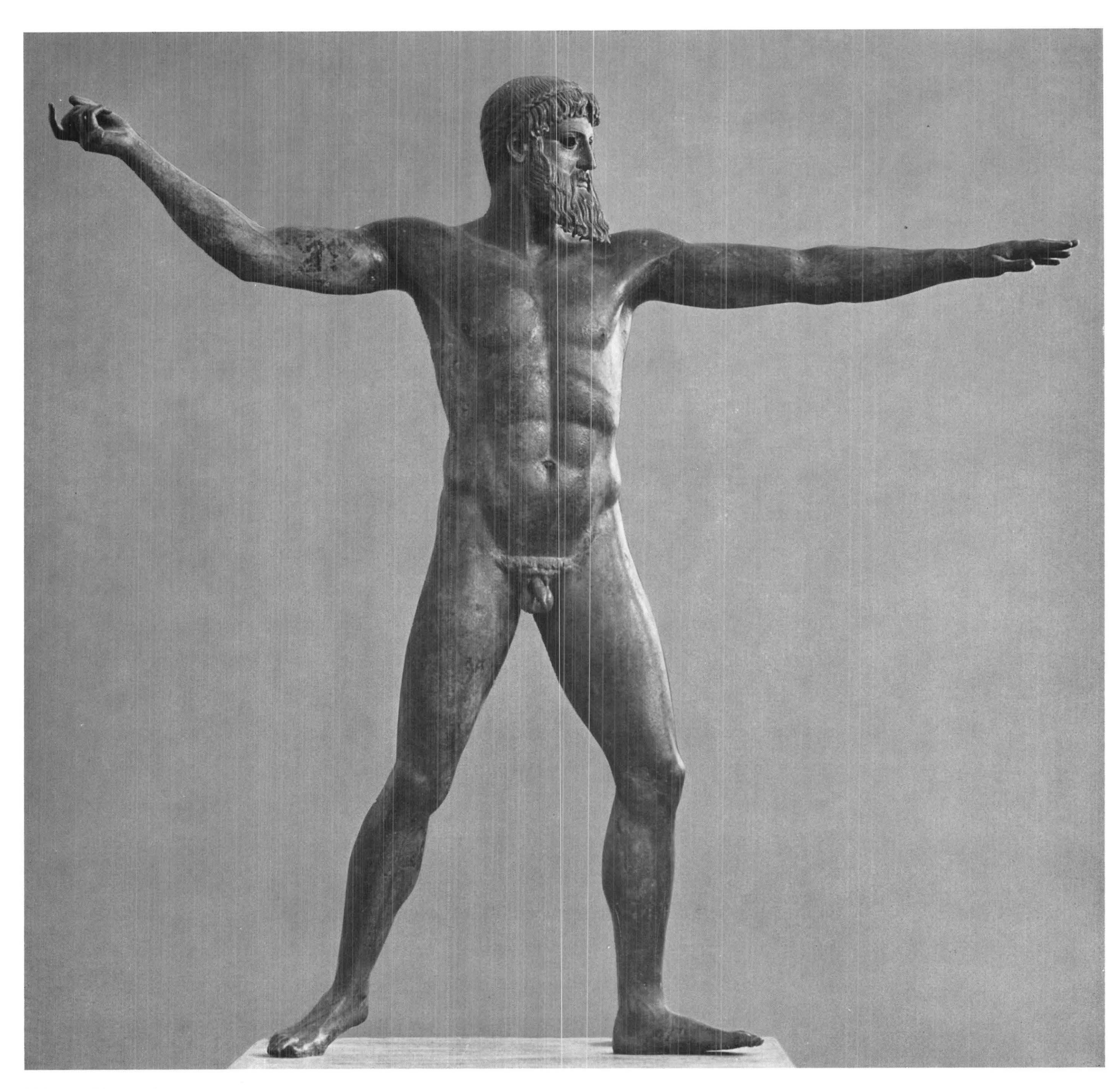


192 Apollon, London

Myrons Athena und die der olympischen Metope sind Beispiele dafür; in ihrer Gestalt und in ihrem Tun gleicht die Göttin einem attischen Mädchen. Apollon besitzt in einer berühmten, mehrfach kopierten Statue (192) den Körper eines griechischen Jünglings von athletischem Wuchs. Die differenzierte Vorstellung von diesem Gott führte zu den verschiedensten Bildern. Anders erscheint er als Kitharaspieler und Führer der Musen, anders als Töter der Pythonschlange, anders als Rächer beim Tod der Niobiden. Hier in der Statue ist er der Verächter alles Niedrigen, Krankhaften, Barbarischen, als der Gott, vor dessen Erscheinung und Blick alles zurückweicht, was nicht in seine Welt gehört. Der Betrachter identifiziert sich mit seinem hohen Sinn, wie er es mit der Verachtung im Blick der Athena tut und der Verzweiflung, die Herakles ergriffen hat. Der Mensch wird auch in die geistige Sphäre des Götterbildes mit einbezogen, und er erfährt das göttliche Wesen unmittelbarer und näher, weil er sich einig mit ihm weiß. In dem Bild dieses lichtvollen Gottes, zu dessen Füßen unsichtbar alles liegt, was unedel und gemein ist, besiegt von der reinigenden Kraft, die von ihm ausgeht, konnte der Grieche dieser Tage seine eigene Natur zu göttlichem Glanz gesteigert sehen. Apollons läuternde Macht strahlt von dem unbewegten Gott aus, dessen Ruhe fast unheimlich ist.

Aus der Vorstellung vom Walten des Poseidon, der kämpfend und mit dem Dreizack das Meer beherrscht, ist die überlebensgroße Bronzestatue, die am Kap Artemision im Meer gefunden wurde (193, 194), gestaltet. Sie ist ein originales und bis auf die eingelegten Augen und den Dreizack vollständig erhaltenes Originalwerk. Ihr Schöpfer scheint derselbe zu sein, dem wir den Apollon, wohl auch den Theseus (133) und jene ernste Göttin (188) verdanken; sein Name ist unbekannt. Doch hat er offenbar, wie die anderen großen Bildhauer, ruhige, aber auch bewegte Gestalten und Gruppen geschaffen. Der Poseidon, der Athletengestalten eines Pythagoras und Myron nahesteht, schwingt mit weitausholender Gebärde die Waffe und streckt zielend den linken Arm vor; die Muskulatur des Rumpfes demonstriert die gewaltige Kraft des Gottes. Doch bedarf es bei ihm nicht der letzten Anstrengung, die der Sportler im Staub der Palästra benötigt; er schleudert den Dreizack kraft seiner Göttlichkeit, und er ist seines Zieles sicher. Der Kopf des Gottes (194), auf dem kein Haar der sorgfältig feinen Frisur in Unordnung gerät, strahlt Unbeirrbarkeit aus. Trotz umspielt seinen Mund und Freude an dem

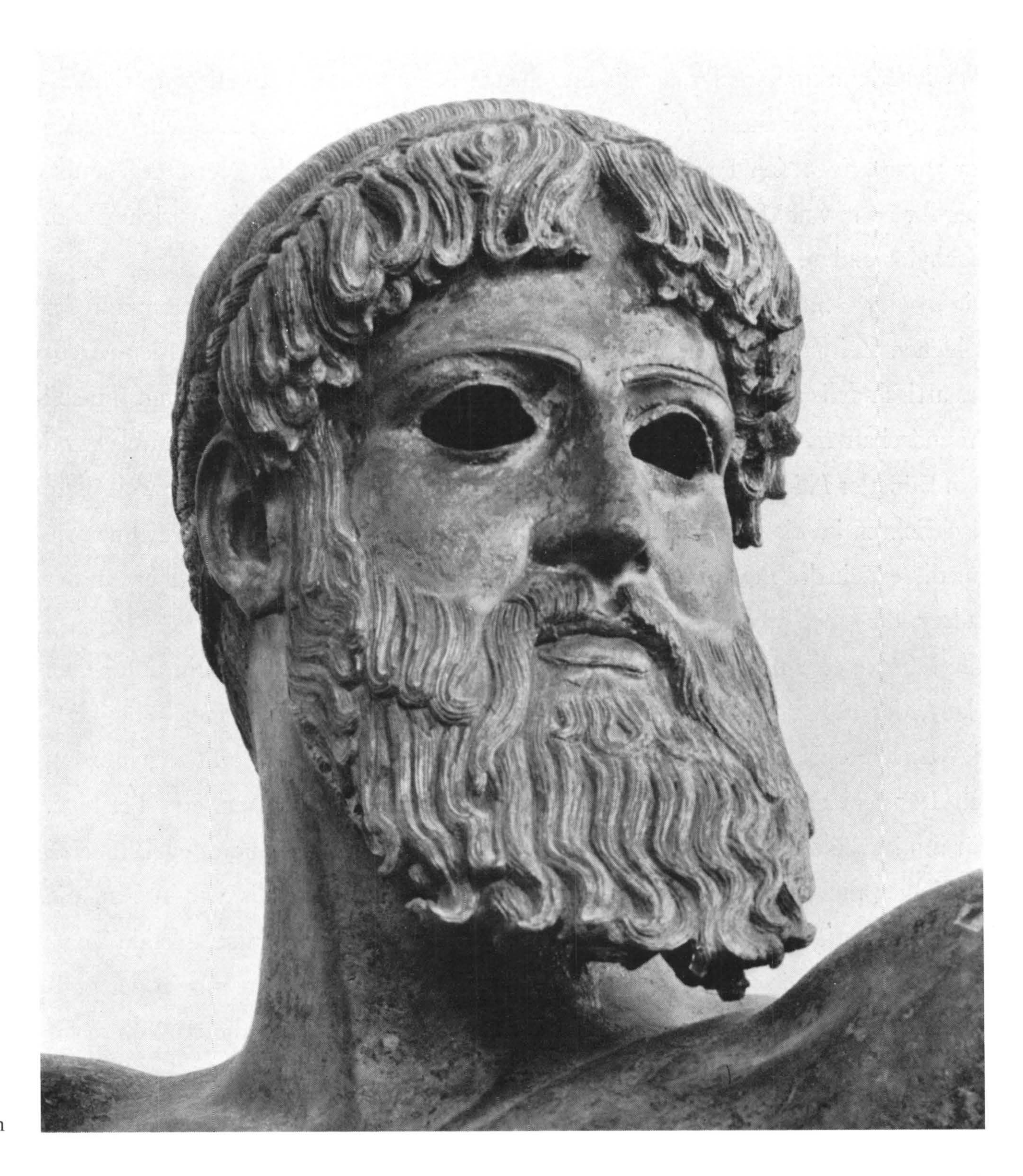
191 Agon, Leningrad



193 Poseidon, Athen

männlichen Kampf. So zeigt sich der Gott unbekümmert um den Sturm, der ihn umfährt, inmitten salziger Gischt über der Brandung als der Herr dieses Elementes, des Meeres, das die Statue bis zu ihrer Wiederauffindung schützte.

So wie diese Poseidonstatue, als ein Bild des kraftvollen sieghaften Gottes, der inmitten seiner eigenen Welt zu stehen scheint, wird man sich auch jene vorstellen dürfen, welche die Griechen dem Gotte für den Sieg von Platää auf dem Isthmus von Korinth aufstellten, zum Dank für seine Hilfe im Kampf gegen die Perser.



194 Poseidon, Athen

Die antike Tradition hat die drei großen Tragiker in der Weise mit den Perserkriegen verbunden und untereinander in Beziehung gesetzt, daß Aischylos an den Schlachten von Marathon und Salamis teilgenommen, Sophokles nach Salamis als Jüngling den Siegesreigen angeführt habe, während Euripides damals geboren worden sei. Diese Generationen-Einteilung, die ebenfalls für das Verhältnis der drei Geschichtsschreiber Hellanikos, Herodot und Thukydides überliefert wird, knüpft sich auch an das Jahr 456 v. Chr., in dem Aischylos starb, Sophokles seinen höchsten Ruhm erlangte und Euripides zum ersten Male auftrat. Schon im Bewußtsein der Menschen des 5. Jahrhunderts bestand die Trennung zwischen der ersten Generation der Marathonkämpfer, der eigentlichen Gründergeneration des neuen Griechenland, und den folgenden. Sie hatten als Zeugen einer bewegten Zeit und Helden der Perserkriege den Feind abgewehrt und Vergeltung an den Verrätern geübt, aber ihr Lohn war Undank und Verleumdung, oft genug das Scherbengericht. Auch Aischylos endete sein Leben fern der Heimat.

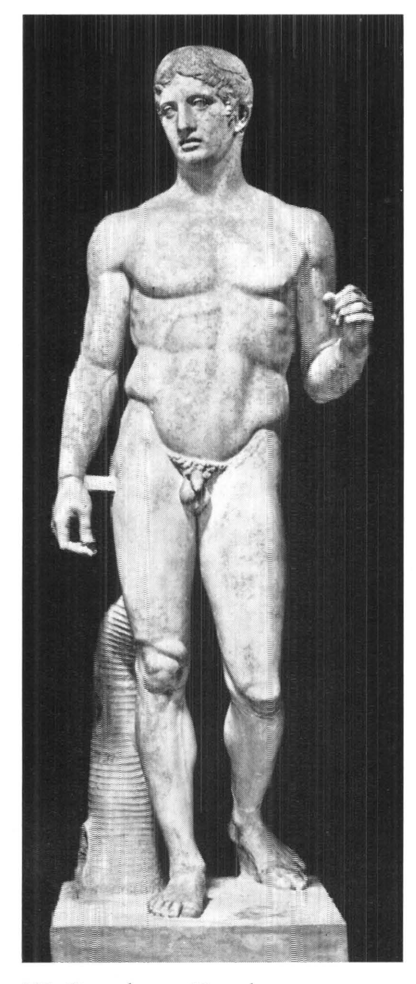
Die zweite Generation, die bei Salamis noch jung gewesen, ist Repräsentant des goldenen Zeitalters, der athenischen Hegemonie, des Reichtums und der Macht des attisch-delischen Seebundes. Perikles ist ihre vornehmste Erscheinung. Ihn soll Freundschaft mit dem Philosophen Anaxagoras, mit dem Dichter Sophokles und dem Künstler Phidias sowie dem Musiker Damon verbunden haben; wie weit diese Nachrichten im einzelnen richtig sind, ist kaum nachprüfbar, doch bezeichnen sie gut diese Zeit des Friedens und der Ruhe sowie das Interesse des Politikers an der Kultur, die einen wesentlichen Teil der Stellung Athens ausmachte.

Alle Kämpfe scheinen vergessen und die Gegensätze überdeckt zu sein unter dem Glanz, der sich nun über Athen ausbreitet. Sophokles, der in seinen Tragödien die Menschen zeigte, «wie sie sein sollen», gibt dem Leiden, das sie erdulden müssen, den Rang einer Notwendigkeit, die zum wahren Menschentum erst befähigt. Für ihn ist die unwandelbare große Ordnung der Götter ewig, und er entläßt seine Zuschauer nicht bedrückt, sondern erhoben. Auf der Akropolis von Athen, die jetzt systematisch zum Mittelpunkt ausgestaltet wird, entstehen strahlende Tempel, Zeugen der einzigartigen Stellung Athens als Führerin nicht nur in der politischen, sondern auch in der geistigen Welt. Dieses Glück und dieser Wohlstand werden als Güter bewußt erlebt, wie der Frieden, die Einigkeit der Bürger und die Harmonie, welche die Voraussetzung dafür sind.

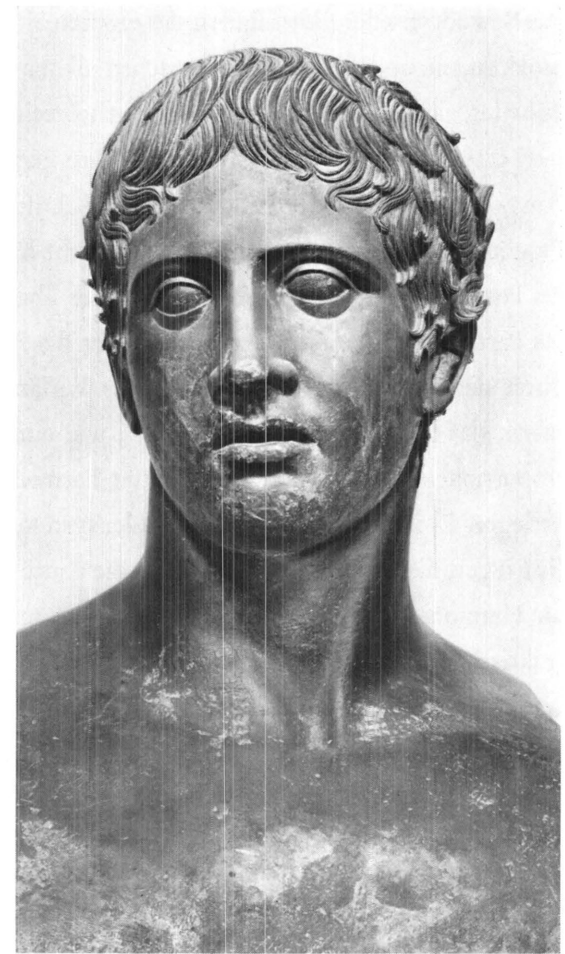
Das Bewußtsein der Einmaligkeit der eigenen Situation bekundet sich in zahlreichen Äußerungen und Taten der Menschen dieser Zeit, auch in dem Bestreben der Künstler, sich selbst eingehend mit der theoretischen Seite ihrer Arbeit zu befassen, nach einer Begründung zu suchen und ihre Ergebnisse und Einsichten zu fixieren. Von Sophokles ist überliefert, daß er eine Schrift über den Chor, die wohl die ganze Tragödiendichtung behandelte, veröffentlicht habe. Auch Damon, der Musiklehrer des Perikles, betätigte sich als Theoretiker über Musik, und Iktinos, der Erbauer des Parthenons, verfaßte eine Schrift über die Architektur.

Unter den Bildhauern wird Polyklet als Verfasser eines theoretischen Buches genannt, das unter dem Titel «Kanon», wie einige erhaltene Zitate beweisen, die Proportionen, nach denen eine Statue harmonisch aufzubauen ist, zahlenmäßig festlegte. Es ist ein kompliziertes Zahlensystem, maßgebend für die Fingerglieder, die Finger, die Hand, den Arm und für die ganze Figur, gewissermaßen ein Schlüssel zur Harmonie einer Statue. «Kanon» nannte man übertragend eine Statue, die als praktische Nutzanwendung und daher als Musterbeispiel dafür angesehen werden durfte, wie das Schöne sich aus der Übereinstimmung vieler Verhältnisse und unendlich kleiner Abstufungen zusammenfügte. Der fehlerfreie Zusammenhang, den Polyklet suchte und fand, ist etwas anderes als die Symmetria eines Pythagoras, wenngleich diese selbstverständliche Voraussetzung ist; nur meidet Polyklet alles, was ihm dort zu extrem, auch zu improvisiert und zu genialisch erschien.

Von Polyklets persönlichem Leben ist so gut wie nichts bekannt. Pausanias erwähnt ihn stets ohne eine Angabe seiner Heimat, und während Plinius Sikyon als seinen Geburtsort nennt, stammte Polyklet nach Platon aus Argos, was durch die – allerdings in später Zeit erneuerte – Signatur seiner Pythoklesstatue bestätigt wird. Plinius nennt Hageladas als seinen Lehrer, dessen Schüler auch Myron und Phidias gewesen sein sollen. Aus einer Stelle bei Platon, wo Polyklets Söhne und die des Perikles als – wohl befreundete – Jugendgenossen erwähnt werden, möchte man schließen, daß Polyklet der Anziehungskraft Athens, dieses Mittelpunktes der Kultur, gefolgt ist; aber auch für Argos, wo seine berühmte Hera-Statue stand, hat er gearbeitet. Seiner Größe hätte eine einseitige Bindung an einen Ort oder auch nur eine landschaftlich bedingte Kunsttradition nicht entsprochen. Platon stellte ihn neben Phidias und über alle anderen Künstler. Schon zu Lebzeiten wurde ihm höchste Anerkennung zuteil, denn bei dem Wettbewerb um eine Amazonen-



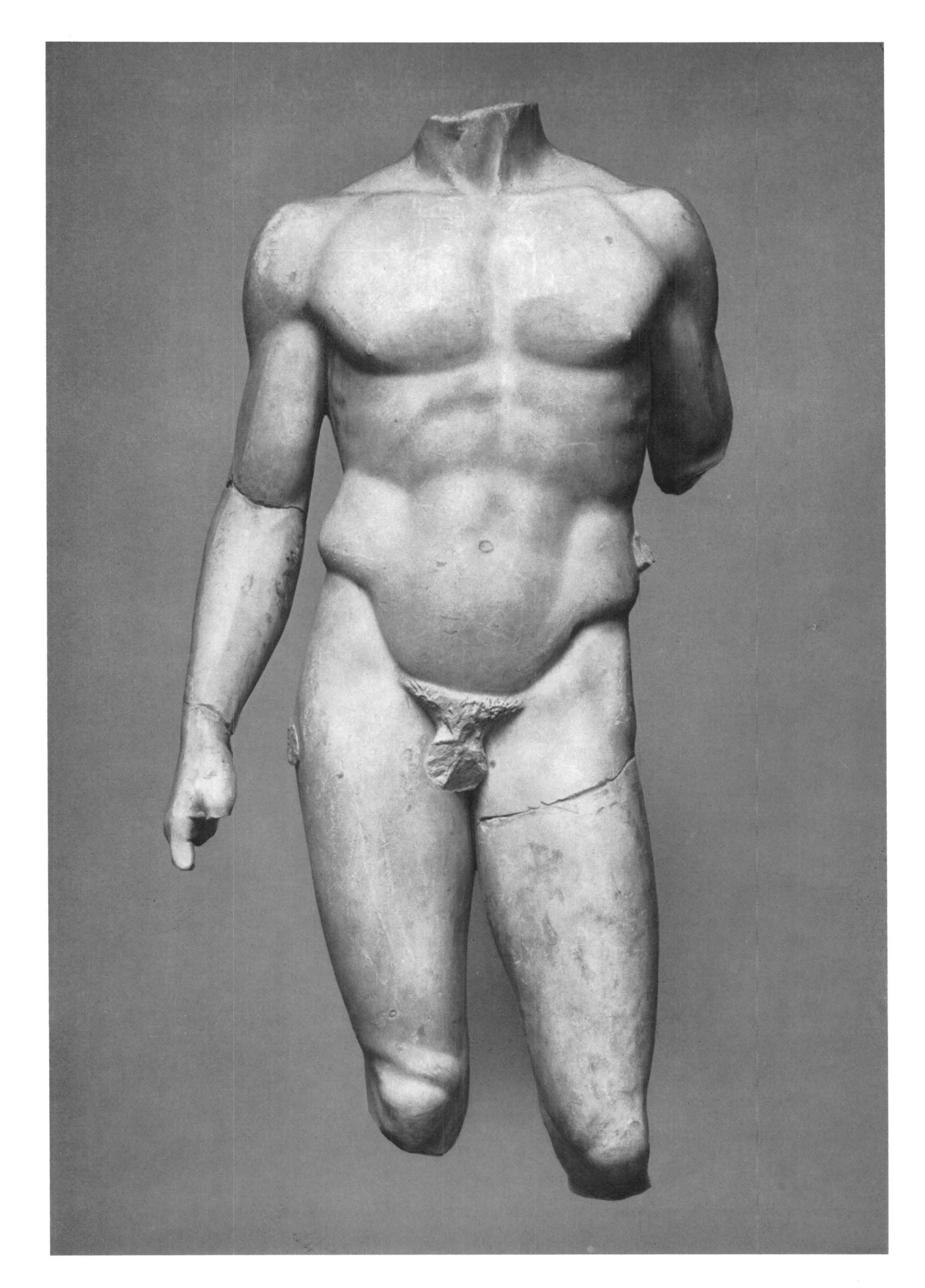
195 Doryphoros, Neapel



196 Doryphoros, Neapel

statue in Ephesos wurde die seine mit dem Preis ausgezeichnet, obwohl unter seinen Konkurrenten neben dem unbekannteren Phradmon so hervorragende Künstler auftraten wie Phidias und Kresilas.

Der Ruhm des Polyklet ist eng mit seiner Statue des Speerträgers, des Doryphoros, verbunden. Reliefs und Statuetten bekunden die starke Wirkung dieses Meisterwerkes auf die Kunst der Zeit, die zahlreichen Kopien (195–197) dessen Wertschätzung im späteren Altertum. Ihr ursprünglicher Sinn ist unbekannt, da mit der Bezeichnung «Doryphoros» lediglich das Motiv bezeichnet ist. Später scheint man in ihm Achilleus als das Sinnbild athletischer Kraft gesehen zu haben; so stand



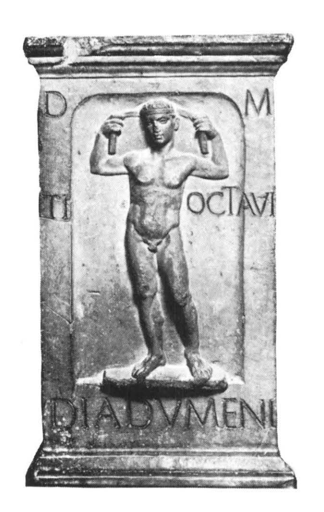
197
Doryphoros,
Berlin

eine Kopie der Statue in der Palästra von Pompeji, wo sie 1797 gefunden wurde (195). Es läßt sich nicht entscheiden, ob der Doryphoros ursprünglich ein Heros oder ein menschlicher Athlet war; womöglich war die Statue auch von vornherein eine Musterarbeit, wie die Bezeichnung «Kanon» nahelegt. Ihren Zweck hätte sie erfüllt, denn allenthalben diente sie als Ausgangspunkt für Nachahmungen und immer neue Varianten. Bewundernswert und vorbildlich war die Statue nicht nur deshalb, weil ihre Proportionen mit wissenschaftlicher Genauigkeit bestimmt waren, sondern weil das neue Standmotiv als eine geniale Erfindung gelten mußte. Es ist jenes eigentümliche Schreiten, bei dem die Last des Körpers auf dem einen Bein ruht, während das andere, nur mit den Zehen den Boden berührende, zurücksteht, als ob es nachgezogen werden sollte; es ist das «uno crure insistere», das «Auf-einem-Beine-Stehen», welches Plinius 34, 56 als Neuerung des Polyklet hervorhebt und das der Künstler selbst in allen Abwandlungen der Ponderation durchvariiert hat. Damit erreichte Polyklet, daß seine Statuen nicht nur in den Verhältnissen der Teile zueinander, sondern auch in der Verteilung des Gewichtes, dem Verhältnis von Tragendem und Lastendem harmonisch ausgeglichen sind. Ein Schlußstrich sollte gezogen werden unter die als krampfhaft empfundenen Versuche der letzten Künstlergeneration, der Gestalt Bewegung zu geben. Der ruhig Stehende in der Art des Kritios-Knaben (129, 130) oder des Apollon (192) auf der einen Seite und der in heftiger Bewegung Begriffene, wie der Diskobol (161–163) und der Poseidon (193) auf der anderen, sollten keine Gegensätze mehr sein, versöhnend und ausgleichend steht der Doryphoros in einem Gleichgewicht von Ruhe und Bewegung. Sein Schreiten ist Einhalten in der Bewegung und damit Übergang zur Ruhe. Der Rumpf nimmt die durch die Beinstellung bedingte Schräge der Hüftlinie auf und leitet auch zu der ganz leicht entgegengesetzt abfallenden Schulter über. Die Anspannung des linken Armes, der den Speer hält, und das lockere Herunterhängen des rechten bedingen den Unterschied. Der Kopf ist etwas geneigt und zur rechten Seite gewendet; hier ist die Bewegung gänzlich verebbt und alles von Ruhe beherrscht. So entwickelt sich ein System gegenseitiger Bedingtheiten, die sich aus dem Unterschied von Stand- und Spielbein, von Bewegung und Ruhe ergeben. Dem Herunterhängen des rechten Armes entspricht die tragende Kraft des Standbeines, der Aktivität des angewinkelten linken Armes mit dem Speer das gelockerte Spiel des linken Beines; ohne jeden Zwang ordnet

sich alles nach Größe und Bedeutung zusammen und bildet einen neuen Kosmos. Dieser ist übersichtlich und klar, und man kann ihn eher von einem Blickpunkt aus erfassen, als es bei einer der älteren Athletenstatuen möglich war. In der Wiedergabe des Athletenkörpers im einzelnen verraten die kräftig gewölbten Muskeln eine gestaute Kraft, obwohl die Situation keine besondere Anspannung fordert. Es sind vielmehr vorhandene, durch Übung erworbene Formen, und sie ordnen sich, ohne einseitig betont zu werden, harmonisch dem Ganzen ein. Ruhiger und edler sind auch die Züge des Gesichtes (196), abgewogener das Verhältnis von Flächen und Details. Wenn Cicero die besondere Feinheit der Bronzearbeit bei Polyklet hervorhebt und Plutarch die sorgfältige Vollendung seiner Werke, so wird das durch den Doryphoros bestätigt; die fein ziselierte, in Einzellocken aufgelöste Haarkappe ist das Ergebnis solcher Sorgfalt. Sie ist wirkungsvoll gegen die großen Flächen des Gesichtes gesetzt.

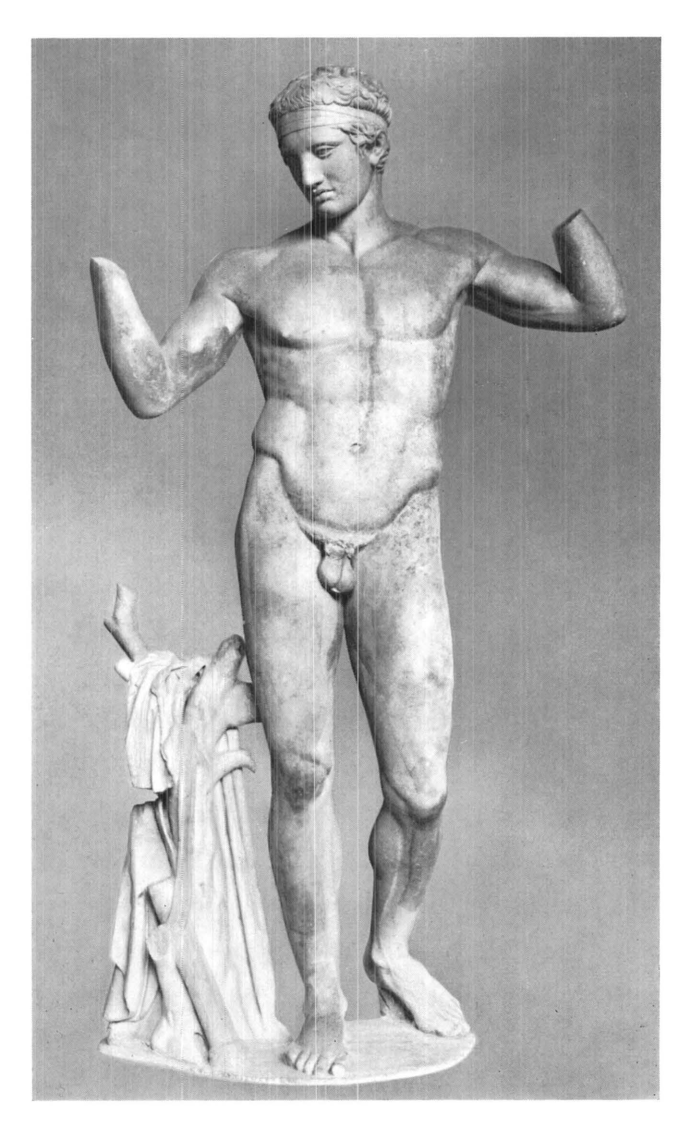
In diesem Abwägen der Gegensätzlichkeiten scheint es Polyklet als erster gewagt zu haben, den einen Arm der Gestalt ganz untätig zu lassen; jedenfalls ist das lässige Herunterhängen des rechten Armes ein Novum am Doryphoros. Als Motiv war dieser Arm als Gegenstück zum Spielbein für Polyklet ein Mittel zur Erreichung seines Zieles. Dies sollte ein Werk von beispielhafter Harmonie sein, ihm selbst und anderen zum Vorbild, «ad exemplum», wie Plinius 34, 56 sagt.

So ist die zweite berühmte Statue des Polyklet, der Diadumenos, eine Variante des gleichen Themas. Diese – nach Plinius 34, 35 – später auf immense Summen geschätzte Statue stellte einen Jüngling von «weichen Formen» dar, der sich eine Siegerbinde um das Haupt legt. Auf Grund des Motives waren die Kopien leicht zu identifizieren (198, 199), zumal die Verwendung des polykletischen Vorbildes als redendes Wappen für einen Tiberius Octavius *Diadumenus* auf seinem Grabaltar (200) als eine Bestätigung dienen konnte. Aus dem Motiv ist zu schließen, daß der Jüngling ein Sieger im Wettkampf ist; doch handelt es sich nicht um Pythokles oder einen der anderen Wettkämpfer, deren Statuen Polyklet schuf, sondern um Theseus. Dieser Heros gründete nicht nur die isthmischen Spiele, siegte dort selbst, erfand nicht nur Sportarten wie Ringkampf und Pankration, sondern feierte auch auf Delos Kampfspiele zu Ehren des Apollon. Deshalb hat der Kopist der Statue aus Delos (198), um auf die Örtlichkeit zu verweisen, als Stütze einen Baum verwendet, an dem der Köcher des Apollon lehnt. Im Heiligtum des Apollon hat

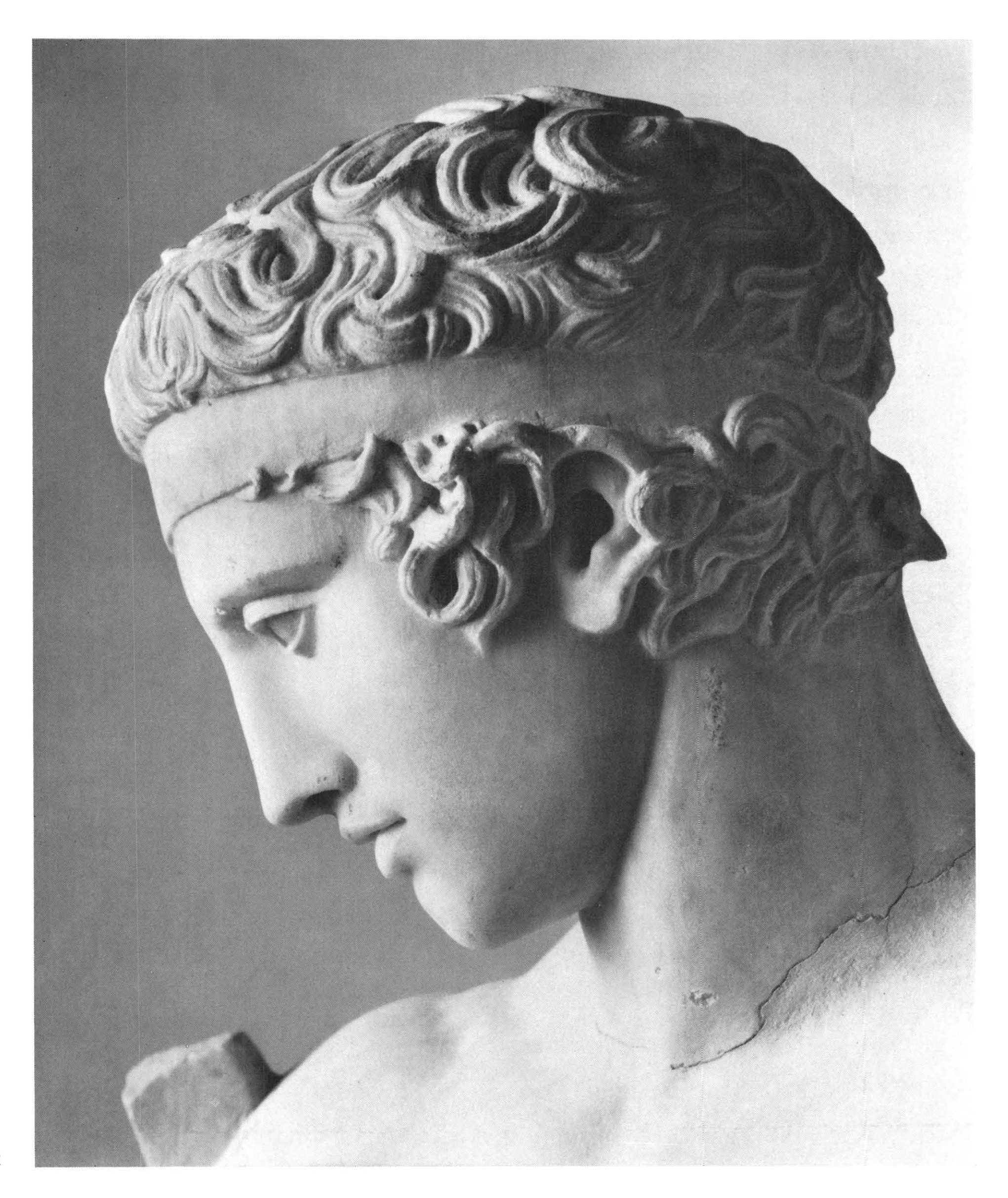


200 Grabaltar, Vatikan

Theseus seinen Mantel abgelegt und über den Baum gehängt. Wenn er sich nun die Siegertänie selbst umbindet, so steht ihm das eher zu als einem Sterblichen. Als Sieger speziell im Faustkampf faßte ihn der Kopist der Replik in der Villa Torlonia in Rom auf, indem er zusammengerollte Bandagen, wie sie von Faustkämpfern gebraucht wurden, an der Stütze anbrachte; wenn diese die Form eines Palmstammes hat, so kommt das zwar oftmals vor, besonders bei Siegern, doch könnte auch hier an Delos gedacht werden, wo Palmen im Heiligtum des Apollon standen, deren Blätter Theseus zum erstenmal als Preis den Siegern gab.



198 Diadumenos, Athen



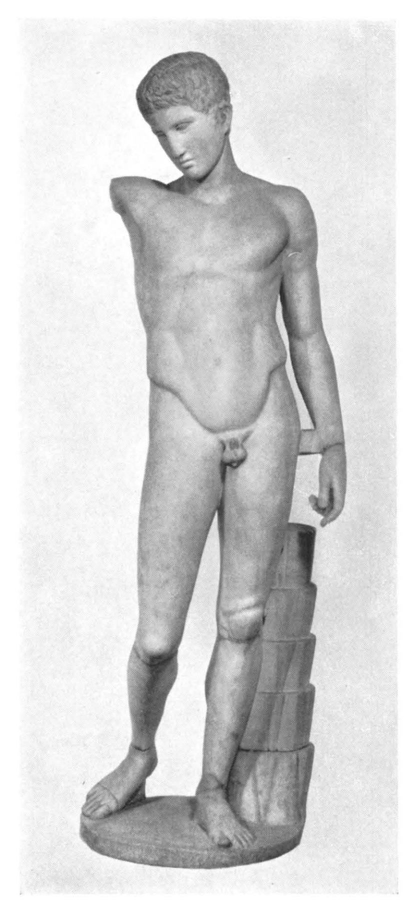
199 Diadumenos, New York

Der attische Heros ist nicht mehr der Kämpfer, wie ihn die frühen Gruppen zeigten, sondern der Sieger. Sein Schreiten ist wie bei dem Doryphoros mit einer eigentümlichen Ruhe verbunden; er legt sich die Tänie ums Haupt, deren Enden er mit beiden Händen mehr hält als festzieht. Beide Arme sind in Aktion und angehoben, doch ungleichmäßig, so daß die Schräge der Schulter betonter ist als bei dem Doryphoros. Der nach rechts gewendete und gesenkte Kopf überrascht durch die

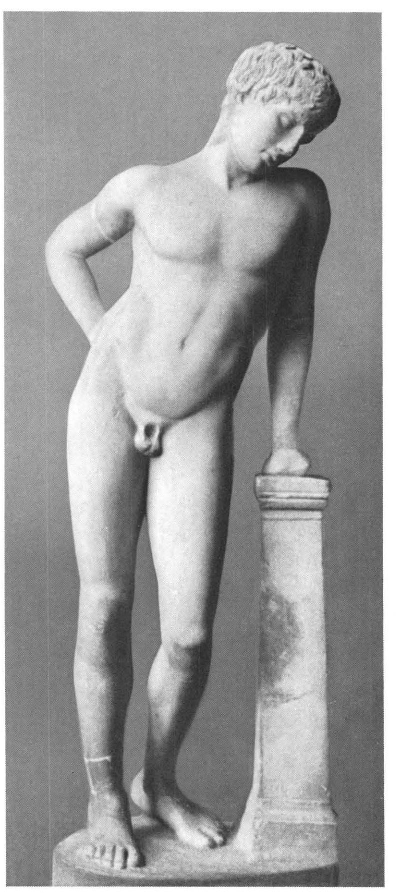
Weichheit der Züge und die flockige Fülle des Haares, wo die Binde tief einschneidet. Bescheidener wirkt dieser Theseus durch den sinnenden, nach unten gerichteten Blick, als sei er sich der aus dem Siege sich ergebenden Verpflichtungen bewußt. Er ist ein Sinnbild der Stellung Athens zur Zeit des Perikles und des attisch-delischen Seebundes.

Als sterblicher Sieger schlägt der Knabe, dessen Statue in zahlreichen, jedoch in keinem Falle ganz vollständigen Kopien (201) erhalten ist, in edler Bescheidenheit seine Augen tiefer nieder. Es ist wahrscheinlich Kyniskos aus Mantinea, der im Faustkampf siegte und von dessen Siegerstatue in Olympia die Basis erhalten geblieben ist. Daß diese ein Werk des Polyklet gewesen sei, versichert uns Pausanias. Das Standmotiv der Statue entspricht, wie die Spuren der Füße auf der Basis beweisen, dem der kopierten Knabenstatue. Das linke ist das Standbein, das rechte Spielbein, und dem Kanon entsprechend hängt der linke Arm gerade herab. Die Rechte ist erhoben. Im Unterschied zum Doryphoros ist nun aber der Kopf nach der Seite des Spielbeines gewendet und stark geneigt. Knabenhafte Biegsamkeit zeichnet den jungen Athletenkörper aus, dessen Stand nicht so sicher und fest ist wie der des männlicheren Doryphoros. Es ist freilich nicht ganz entschieden, in welcher Haltung der rechte Arm zu ergänzen ist. Unmöglich ist jedoch die alte Rekonstruktion mit einem Kranze. Wahrscheinlicher, daß der Knabe ein Schabeisen, eine Strigilis, in der Hand hielt. Sie wäre mehr nur ein Hinweis auf den Faustkampf, nach dem sich der Knabe mit diesem Gerät reinigen will, als daß sie das Motiv der Statue bestimmt hätte. Trotzdem kann sie im Sprachgebrauch der Antike als Apoxyomenos, als Schaber, bezeichnet werden und dann mit der Statue dieses Namens identisch sein, die Plinius 34, 55 unter den Werken des Polyklet aufführt. Wieder wäre dann die ursprüngliche Bedeutung der Statue durch den Motivnamen überdeckt worden.

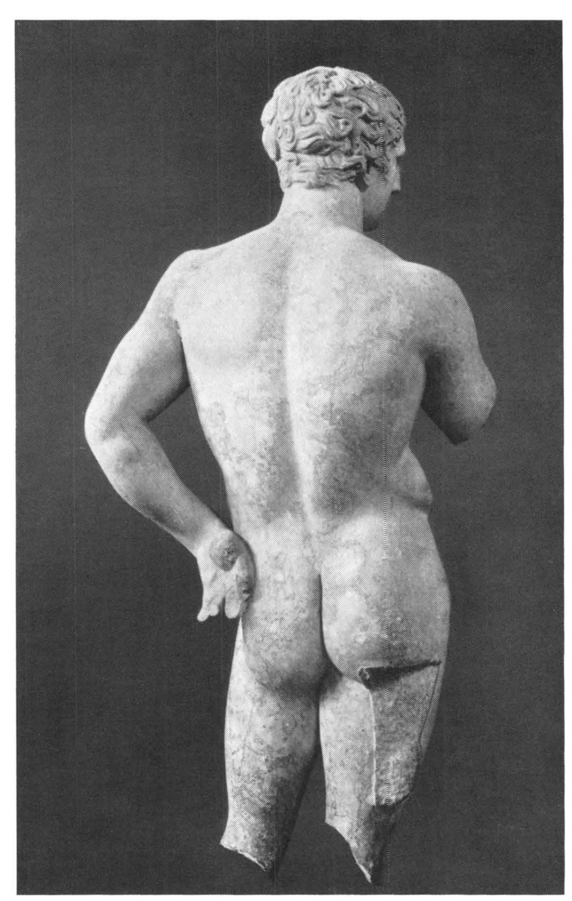
Keinerlei äußere Anhaltspunkte stehen uns bei einer zweiten Knabenfigur (202) zur Verfügung, die dem Stile nach ebenfalls von Polyklet stammt. Sie ist unter dem Namen Narziß bekannt, und die jugendlich zarten Formen würden dazu passen, freilich auch für Adonis, den Liebling der Aphrodite, an den man ebenfalls gedacht hat. Sicher handelt es sich nicht um die Statue eines Siegers im Wettkampf. Was das Standmotiv betrifft, so entspricht die Stellung der Beine dem Doryphoros, doch ist durch die weit ausgeschwungene Hüfte und den stark geneigten Kopf die



201 Ephebe, London



202 «Narziß», Paris



203 Herakles, Rom

Ähnlichkeit mit dem Kyniskos größer, dem er fast spiegelbildlich entspricht. Die Rechte ist auf den Rücken gelegt. Dieses Motiv ist offenbar wiederum eine Erfindung Polyklets, der diese Variante der unbeschäftigten Hand auch bei seinem Herakles (203) verwendet hat, der sich im Aufbau stark an den Doryphoros hält. Im Gegensatz aber zum Kyniskos findet die besondere Stellung des Knaben eine neue Begründung: er stützt sich ermattet mit der Linken auf einen Pfeiler. Auch dies ist ein völlig neues Motiv, das Polyklet in die Plastik eingeführt hat und mit dem er die Möglichkeit fand, einen Teil der Körperlast von den Beinen zu nehmen und sie außerhalb der Statue auf eine fremde Stütze zu verlagern. Es ist dabei entscheidend, daß diese Stütze von sich aus fest fundiert ist und nicht wie der Stab, auf den sich der Philoktet des Pythagoras gestützt haben wird, ein beweg-

liches Instrument. Mit diesem neuen Mittel konnte Polyklet dem Knaben, der seine eigene Last weniger spürt, eine größere Lässigkeit in der Haltung geben, als es sonst möglich gewesen wäre.

Die Variation des Kanons wird Polyklet auf den Gedanken gebracht haben, zur Entlastung des menschlichen Körpers einen Gegenstand aus der Umgebung heranzurücken. Die gerade Linie des Pfeilers und des aufgestützten Armes entspricht jedenfalls der Senkrechten, die am Doryphoros von der herabhängenden Rechten und dem Standbein gebildet wird. Die schwingende Linie der Körperachse ist uns vom Kyniskos her bekannt, und sie findet hier, wo sie stärker ist als bei dem Doryphoros, einen neuen Ausgleich. Dies Einbeziehen eines Pfeilers schafft aber ein bisher unbekanntes Verhältnis der Statue zur Umwelt. Die Bronzegestalt des Menschen verliert durch sie einen Teil ihrer bisherigen Souveränität, da sie der Stütze bedarf. Welche innere Begründung der Pfeiler bei der Knabenstatue hatte, ist nicht bekannt; es entspricht vielleicht aber allzusehr modernem Empfinden, wenn man sie für eine Grabstatue halten würde. Doch wird der Betrachter durch die starke Neigung des Kopfes, den Ausdruck des Knabengesichtes und die Nachgiebigkeit des blühenden Körpers in eine Stimmung der Trauer versetzt und von dem Gefühl der Vergänglichkeit angerührt.

Polyklet hat das Motiv der Stütze auch bei jener Amazone verwendet, die im Agon den Preis erhielt. Seiner Schöpfung liegt der Gedanke zugrunde, daß sich die verwundete Amazone nach Verlust des Pferdes aus der Schlacht geschleppt hat und sich nun, auf einen Pfeiler gestützt, ausruht (204, 205). Dieser dürfte als Andeutung jenes Heiligtums der Artemis von Ephesos verstanden werden, in das sich der Sage nach die von Dionysos oder Herakles verfolgten Amazonen retteten. In der Polykletischen Amazone findet das Schreitmotiv durch die vorangegangene Flucht eine sinnvolle Deutung, durch die Verwundung und das drohende Zusammenbrechen der Gestalt ist das Stützen auf den Pfeiler begründet. Damit ist die Verbindung von Schreit- und Stützmotiv in so hohem Maße gedanklich fundiert, daß man vermuten könnte, Polyklet habe bei seiner Amazone zum ersten Male die menschliche Gestalt mit einer leblosen Stütze verbunden. Das Geniale dieser Lösung wurde von den anderen beteiligten Künstlern anerkannt, die bekanntlich durch die Wahl des ihrer Meinung nach zweitbesten Stückes den Sieger bestimmt haben sollen.

204 Amazone, Kopenhagen
205 Amazone, New York

204

205

Polyklet, der Meister des Erzgusses und der jugendlichen männlichen Gestalt, ging als Sieger aus dem Agon hervor; er hatte dabei Phidias besiegt, der ihm auf anderem Gebiet überlegen war. Quintilian XII 10, 7 vermißte an Polyklet die Fähigkeit, die Würde der Götter auszudrücken, und auch Strabon VIII 372 stellt in gleichem Sinne fest, daß Polyklet den Vergleich mit Phidias, soweit es dessen Götterdarstellungen betraf, nicht bestehen konnte. Dem entspricht die Aussage der in Kopien bekannten Werke des Meisters, welche ihn als den großen Finder von Formen, den Entdecker des Schreitmotives und des Aufstützens zeigen, der mit nüchternem Verstand bestrebt war, vornehmlich an der männlichen Gestalt das Problem der Ponderation in allen seinen Abwandlungen zu lösen und die Gegenpole von Tragen und Lasten, Aktion und Ruhe zu einer höheren Ordnung zu führen und zu vereinigen.

Ihm steht Phidias als der große Götterbildner gegenüber. Obwohl Phidias zweifellos der berühmteste Bildhauer des Altertums war, ist auch über seine Persönlichkeit nur sehr wenig bekannt. Sein Vater hieß Charmides, seine Heimat war Athen, und zu politischer Bedeutung kam er durch die Freundschaft mit Perikles, dessen Ratgeber in künstlerischen Fragen er war; in dieser Eigenschaft war ihm auch die Oberaufsicht über die Arbeiten bei der Neugestaltung der Akropolis übertragen. Einigkeit herrscht in der Überlieferung auch darüber, daß Phidias nach der Beendigung der Arbeiten an dem Kultbild der Athena Parthenos in einen Prozeß verwickelt wurde, doch widersprechen sich die Quellen für die folgenden Ereignisse insofern, als er einerseits nach Elis geflohen, andererseits im Gefängnis gestorben sein soll. Da im Jahre 438 v. Chr. das Kultbild der Athena eingeweiht wurde, muß Phidias schon um die Mitte des Jahrhunderts ein anerkannter Künstler gewesen sein; das bestätigt Plinius, wenn er als die Zeit der Blüte des Phidias die Jahre 448–445 v. Chr. anführt.

Mit diesem Kultbild der Athena Parthenos in dem neu erstehenden Tempel auf der Akropolis hatte Phidias ein Götterbild geschaffen, das die Schutzgöttin der Stadt Athen, deren Stellung in der Welt entsprechend, in strahlendem Glanze zeigte. Die 12 m hohe Statue aus Gold und Elfenbein hat Pausanias ausführlich beschrieben, und wenn auch eine direkte Kopie in Originalgröße nicht erhalten ist, so geben doch Abbildungen in der Kleinkunst (206), Nachbildungen in verkleinertem Maßstab (207) und Teilkopien (208, 209, 215) eine anschauliche Vorstellung,



206 Jaspis des Aspasios, Rom



207 Athena, Athen

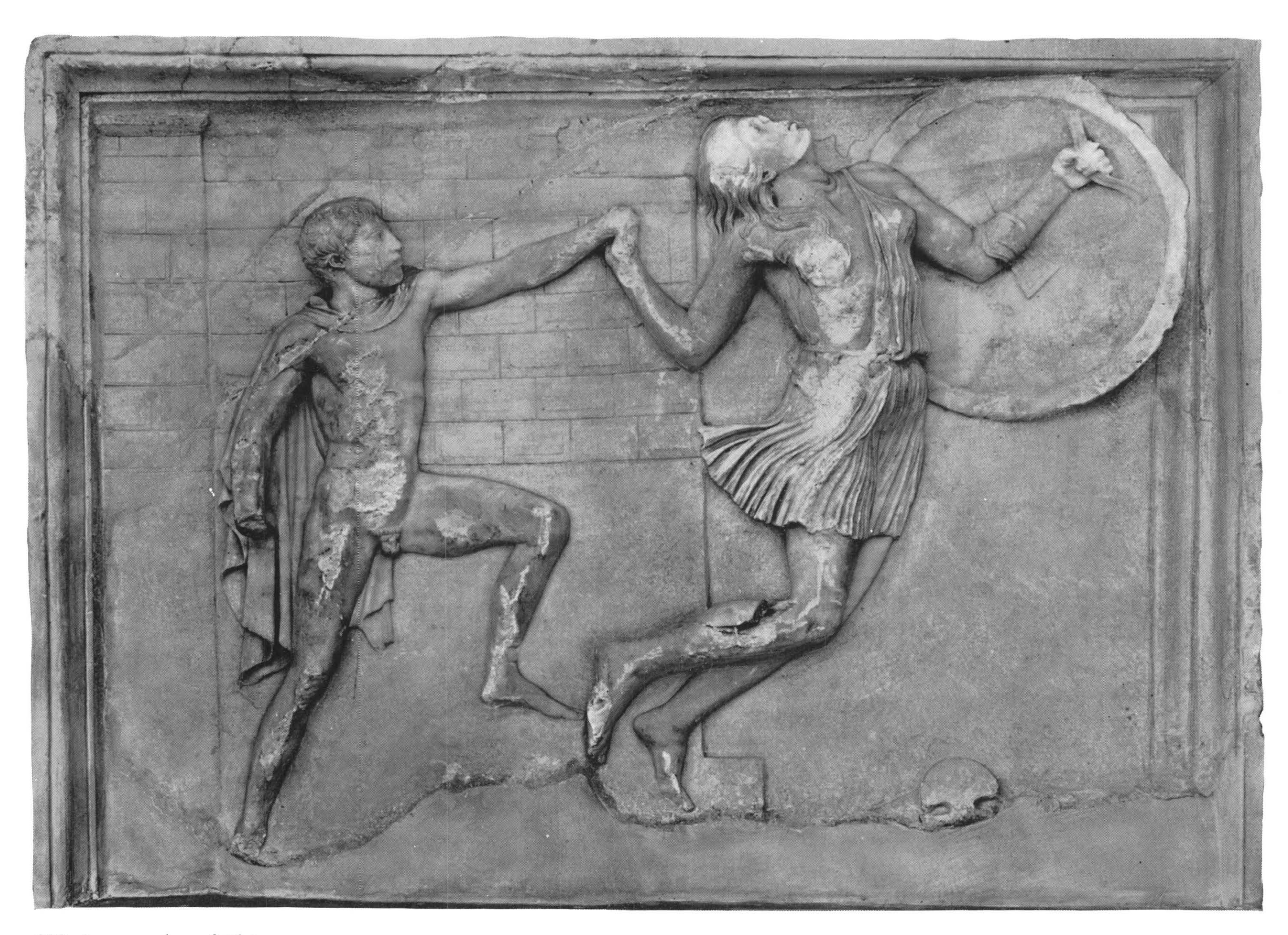


208 Verwundeter, Rom

die freilich in einem Punkte unvollständig bleibt: Die Wirkung des kostbaren Materials ist unwiederbringlich dahin. Am vollständigsten und geschlossensten ist der Eindruck, den eine Marmorstatuette in Athen (207) gibt.

Die Göttin stand auf einer 1,20 m hohen Basis, hoheitsvoll und im Schmuck aller ihrer Attribute. Ihr Helm war überreich mit Fabeltieren geschmückt, seine drei Helmbüsche überhöhten die Gestalt. Über ihren Schultern lag die Ägis mit den Schlangen und dem Gorgoneion, die Linke war auf den Schild gelegt, in dessen Höhlung sich die Burgschlange ringelte. Die Lanze war angelehnt und wurde wahrscheinlich von einer der Schlangen der Ägis festgehalten. Auf der vorgestreckten Rechten trug die Göttin die Nike, deren Last eine kleine untergeschobene Säule aufnahm. Überreich ist die Verzierung im einzelnen. Auf der Basis sahen zwanzig

Götter der Geburt und Schmückung der Pandora zu, eine Gigantomachie war gemalt im Inneren des Schildes zu sehen, eine Amazonomachie als Relief auf dessen Außenseite. Selbst die Kanten der Sandalensohlen waren mit Kämpfen zwischen Kentauren und Lapithen geschmückt, und auch die Eule der Athena fehlte nicht. Die Göttin steht unnahbar majestätisch im Inneren des Tempels gewaltig aufgetürmt und wie aus Blöcken zusammengefügt. Sie ist die große Tochter des Zeus, sie zeigt sich unbewegt und frontal ihren Verehrern in überirdischer Größe. Die Waffen deuten auf ihre Stärke, die Nike auf den Erfolg, die Eule auf die Weisheit der Göttin, und auch das übrige Beiwerk scheint nicht ohne besondere Absicht da zu sein. Die Kämpfe der Götter gegen die Giganten, der Athener unter Theseus gegen die Amazonen und die der Lapithen gegen die Kentauren sind zwar auch jetzt noch Sinnbilder des Kampfes gegen die Perser, doch liegt in ihnen darüber hinaus auch ein allgemeinerer Hinweis auf schwere Schicksalsschläge, an deren Überwindung die griechische Kraft wuchs. Es sind auferlegte Leiden und Bewährungsproben für den in einer glücklichen Welt Lebenden, die als notwendig und gottgesandt hingenommen werden müssen. Freud und Leid, Gutes und Schlechtes teilen die Götter zusammen aus, wie besonders im Falle der Pandora, die das Relief der Basis darstellt. Dieses Thema wirkt hier wie ein Programm und ist gewiß nicht nur deswegen gewählt worden, weil Athena zu den Eigenschaften der Pandora die Kunstfertigkeit hinzugefügt hatte. Eher werden dem Betrachter dieses an so augenfälliger Stelle angebrachten Reliefs Gedanken in den Sinn gekommen sein, wie sie Sophokles in seiner nicht erhaltenen Tragödie «Pandora» ausgesprochen haben könnte. Über eine bloße Sagengeschichte heben Helios und Selene dieses Bild, das sie seitlich abschließen, hinaus. Das aufsteigende und das versinkende Gestirn weisen auf die Notwendigkeit und Unabänderlichkeit der göttlichen Weltgesetze. Durch die Festlegung des Ereignisses auf einen kurzen Augenblick wird dem Bild zudem das Immerwährende genommen und auf die Besonderheit der Stunde hingewiesen. Das Licht geht auch auf bei der Geburt der Athena im Ostgiebel des Tempels, ein zweites Mal an dessen Metopenschmuck, und am Zeus-Bild des Phidias in Olympia erscheint das Motiv wiederum. Nicht zufällig häufen sich die Bilder von Göttergeburten. Das Auftauchen der Gottheit und ihr Aufsteigen zum Licht bedeutet einen Augenblick, der die Zeit davor dunkel erscheinen läßt; jetzt ändert sich die ganze Welt, und der Atem der Geschichte steht still.



209 Amazonenkampf, Piräus

Jedem kommt zum Bewußtsein, daß diese glückliche Welt nur von vorübergehendem Bestand sein kann; Perikles selbst hat seine Zeit so gesehen.

Das Athena-Bild des Phidias ist nicht Ausdruck einer naiven Gläubigkeit. Phidias hat vielmehr mit ihm eine neue eindrucksvolle und zum Denken anregende Göttervorstellung geschaffen und damit den Griechen gewissermaßen zum zweiten Male ihre Götter gegeben, die sie zuerst dem Homer verdankten. Die Legende hat auch Phidias und Homer insofern in Verbindung gebracht, als der Bildhauer sich auf Verse des Dichters beruft. Als er gefragt wurde, nach welchem Vorbild er die Statue des Zeus gemacht habe, soll er die Homer-Verse zitiert haben:

«Sprach's der Kronide und winkte Gewähr mit den dunkelen Brauen.
Und die ambrosischen Locken des Königs walleten vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt. Es erbebt der gewalt'ge Olympos.» (Ilias I 527ff. Übertr. Voß)

Zeus selbst soll durch einen Blitz seine Zustimmung zu diesem Bilde gegeben haben, um die Phidias gebeten hatte.

Von der Wirkung dieses zweiten Kultbildes aus Gold und Elfenbein, des Zeus in Olympia, waren Mit- und Nachwelt tief beeindruckt. Größe und Kostbarkeit bewunderte man und zählte die Statue zu den sieben Weltwundern; aber über dieses Äußere hinaus heben verschiedene Schriftsteller das Gewährende und Gütige des Gottes hervor und berichten von der Wirkung, die sie auf den Betrachter ausübte. Sie sei so groß gewesen, daß auch der unglücklichste Mensch all sein Leiden vergessen habe, und es müsse daher jeder Mensch als ein Unglück betrachten, wenn er stürbe, ohne den Zeus des Phidias gesehen zu haben. Das ist gewiß rhetorisch, doch können sich dergleichen Äußerungen nicht ohne Grund mit der Statue verbunden haben. Nur ein ganz kleiner Rest von dieser tiefen Wirkung ist noch auf den Münzbildern von Elis aus hadrianischer Zeit zu spüren, von denen einige nur den Kopf, andere die ganze Statue wiedergeben (210, 211). Die bildliche Überlieferung ist schlechter als bei der Athena, und lediglich Teile des figürlichen Beiwerkes sind in Kopien erhalten. Daher ist die Beschreibung des Pausanias von besonderem Wert. Danach war die sitzende Gestalt 12 m hoch; in der Linken







210 Zeus-Münze, Berlin

211 Zeus-Münze, Florenz

hielt Zeus das Adler-Zepter, auf der Rechten die Nike, die eine Binde in den Händen hatte. Auf dem Mantel des Gottes waren Figuren und Lilienblüten angebracht, der Thron selbst war mit figürlichem Schmuck versehen. Vier tanzende Niken, Chariten und Horen werden genannt, und die Seitenlehnen ruhten auf Gruppen, die aus einer Sphinx und einem von ihr geraubten thebanischen Jüngling bestanden. Auf den Seitenriegeln der Thronlehnen war die Tötung der Niobiden dargestellt. Weiter sah man Wettkämpfer, Herakles im Kampf gegen die Amazonen, auf dem Schemel unter den Füßen des Gottes die Amazonomachie des Theseus. Auf der Basis des Kultbildes zeigte ein Relief die Geburt der Aphrodite in Anwesenheit von zwölf Göttern, unter ihnen jeweils am Ende des Reliefs Helios und Selene.

Das ganze Programm des figürlichen Beiwerkes umfaßt wie bei der Athena Parthenos Kämpfe, Siege, Göttergeburt, Tod, aufsteigendes und untergehendes Licht. Zwar fehlt dem Zeus der Blitz, doch weisen die Todesdämonen, die die Jünglinge entraffen, sowie der Tod der Niobiden durch die Pfeile Apollons und der Artemis auch auf die in der Hand der Götter liegende Möglichkeit der Vernichtung. Zeus ist, wie das Homer-Zitat andeutet, der lichtvolle, gütige Gott, der gleichwohl den Olymp erbeben läßt, auch wenn er gnädig ist.

Die auf die vernichtende Gewalt des Gottes hinweisenden Züge, die in der Literatur ganz zugunsten seiner Milde zurücktreten, scheinen umgekehrt gerade die Kopisten interessiert zu haben. Reste einer Gruppe aus dunklem Stein, die in Ephesos gefunden wurden (212), erlaubten die Rekonstruktion einer Sphinx und eines Jünglings, und bei der Seltenheit dieser Darstellung und Übereinstimmung der vermuteten Maße ist es sehr wahrscheinlich, daß es sich um Kopien nach jenen Gruppen handelt, die den Seitenlehnen des Zeusthrones als Stütze dienten. Rücklings stürzt der Jüngling unter den Klauen des Totendämons, gegen den seine Abwehr vergeblich ist, während schon der Schmerz des Todes sein Gesicht zeichnet. Hier fühlt man sich an Polygnotische Malerei erinnert, in der auch die momentane Stellung des Jünglings ihre Entsprechung fände. Verwandte Motive wiederholen sich auch unter den Niobiden des Thrones, die in späten Marmorreliefs (213, 214) wiedergegeben sind. Schießende Götter und getroffene Niobiden bieten ein Bild der Vernichtung, wie das Polygnotische Bild des Freiermordes (179). Deutlicher als es die Kopien wiedergeben, wird auf den Gesichtern der einzelnen Gestalten ihre



212 Sterbender, Wien

seelische Reaktion ausgedrückt gewesen sein. Es entspricht dem Gegensatz, der bei der Polygnotischen Malerei zwischen Bildern handelnder, bewegter und leidender Menschen und solchen, die ganz auf eine Handlung verzichten, bestand, wenn neben Reliefs wie denen die Niobidentötung die Götterversammlungen auf den Basen der beiden Phidiasischen Kultbildern stehen, auf denen kaum etwas geschieht und nur die Gegenwart der Götter und ihre Wirkung dargestellt ist. Soweit aber Handlung das Thema war, ging sie heftig vor sich, sowohl bei den Niobiden als auch bei der Gigantomachie in der Innenseite des Athena-Schildes und dem Amazonenkampf auf dessen Außenseite. Dieser letztere ist durch Kopien recht gut bekannt; außer der mehr skizzierenden Angabe auf Kopien der ganzen Statue sind maßgleiche Teilkopien erhalten, die Einzelgruppen von Kämpfen aus dem Zusammenhang herausgelöst und in einen rechteckigen Rahmen gestellt haben. Mehrere solcher Reliefplatten sind im Schlamm des Piräus als Last eines wohl für Italien bestimmten, aber untergegangenen Schiffes gefunden worden (209).

213 Niobiden, Leningrad
214 Niobiden, Bologna



213

214



215 Schild, London

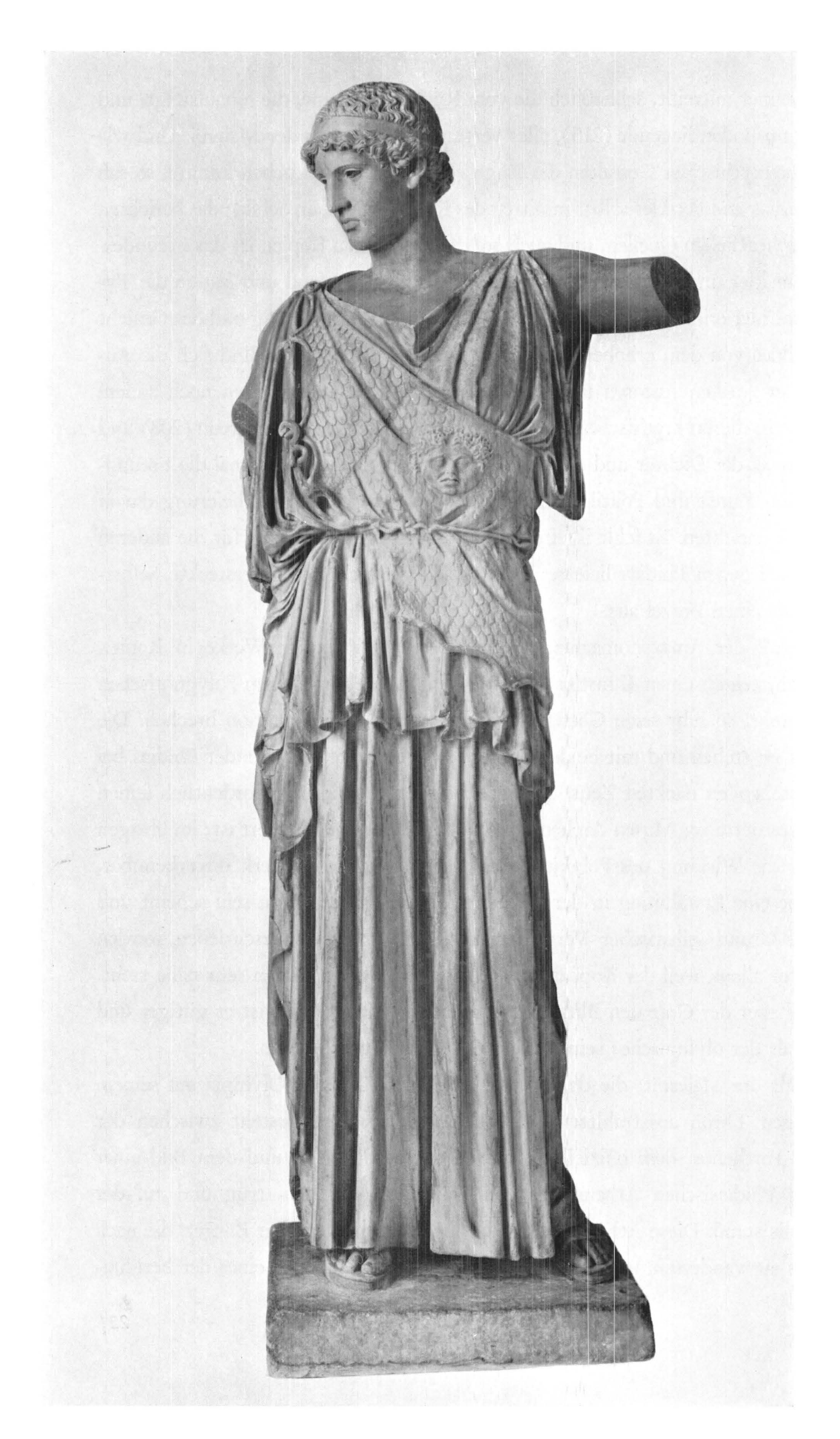
Sie scheinen demnach in römischer Zeit sehr begehrt gewesen zu sein, und Cicero konnte sich auf diese Art von Kopien beziehen, um daran den Unterschied zwischen der Schönheit des einzelnen und der der Gesamtkomposition in der Redekunst zu erklären. Der Amazonenkampf des Theseus überzieht das ganze Rund des Schildes (215) bis auf dessen Mitte, wo ein Gorgoneion den eigentlichen zum Schild gehörigen Schmuck bildet. Da in felsigem Gelände, nämlich auf den Abhängen des Akropolisberges, gekämpft wurde, ergibt sich eine freie Verteilung der Gruppen im Raum und eine gleichmäßige Füllung der runden Fläche. Ist dies schon Polygnotisch, so sind es auch die Einzelgestalten, zum Beispiel die zu Tode getroffene Amazone, die rücklings herabfallende, oder die in die Tiefe springende (209), die

ihren Gegner mitreißt, schließlich die vom Rücken gesehene, die hinaufsteigt, und die tot am Boden liegende (215), alles vertraute Motive aus der Malerei. Und wie Polygnot mythischen Gestalten die Züge von Zeitgenossen geben konnte, so sah man Phidias und Perikles selbst inmitten des Kampfes auf dem Schild; das berichten unsere schriftlichen Quellen, und auch auf den erhaltenen Kopien ist das Freundespaar, Künstler und Staatsmann, Rücken an Rücken kämpfend und fast an die Tyrannenmörder erinnernd (215), zu erkennen. Phidias ist kahlköpfig und das Gesicht des Perikles von dem erhobenen Arm fast verdeckt; auch darin sind sich die Angaben der antiken Autoren und die Kopien einig. Vielleicht waren noch andere Bildnisse in diesen mythischen Zusammenhang eingefügt, so Anakreon (208) und Xanthippos, der Dichter und der Vater des Perikles, die schon einmal die Freundschaft von Kunst und Politik verkörperten. Doch weiß die Überlieferung davon nichts zu berichten. Es fehlt ihr freilich dazu auch der Anlaß, den für die anderen der Prozeß gegen Phidias lieferte; legte man ihm doch dieses versteckte Selbstbildnis als einen Frevel aus.

Die Reliefs der Amazonomachie, die als sicher eigenhändige Werke in Kopien vorliegen, zeigen einen Künstler, der stark im Banne der älteren Polygnotischen Kunst steht, so sehr seine Götterfiguren insgesamt diese Tradition brechen. Die alte Art zu stehen und mit beiden Sohlen fest aufzutreten, verwendet Phidias bei einem stehenden nackten Zeus, der am schönsten in einer außerordentlich feinen Bronzestatuette im Museo Archeologico, Florenz (216), überliefert ist; im übrigen aber ist die Wirkung des Polykletischen Kanons auf dieses Werk unverkennbar, das ohne eine Erwähnung in der antiken Literatur geblieben zu sein scheint und nur auf Grund stilistischer Verwandtschaft dem Phidias zugeschrieben werden kann, vor allem, weil der Kopf dieses Zeus dem des olympischen sehr nahe steht. Obwohl aber der Gott den Blitz in der gesenkten Linken hält, ist er gütiger und milder als der olympische; sein lockiges Haupt neigt sich herab.


216 Zeus, Florenz

Ihm fehlt die Majestät, die der kostbar gekleidete Zeus in Olympia auf seinem prächtigen Thron ausstrahlte. Ein ähnlicher Unterschied besteht zwischen der Athena Parthenos, dem offiziellen Kultbild der Stadtgöttin, und dem Bild einer anderen Phidiasischen Athena, die den Beinamen «Lemnia» trug und auf der Akropolis stand. Diese Athena, die Phidias im Auftrage attischer Bürger, die nach Lemnos auswanderten, machte, und die auch als «die Schöne» eines der berühm-

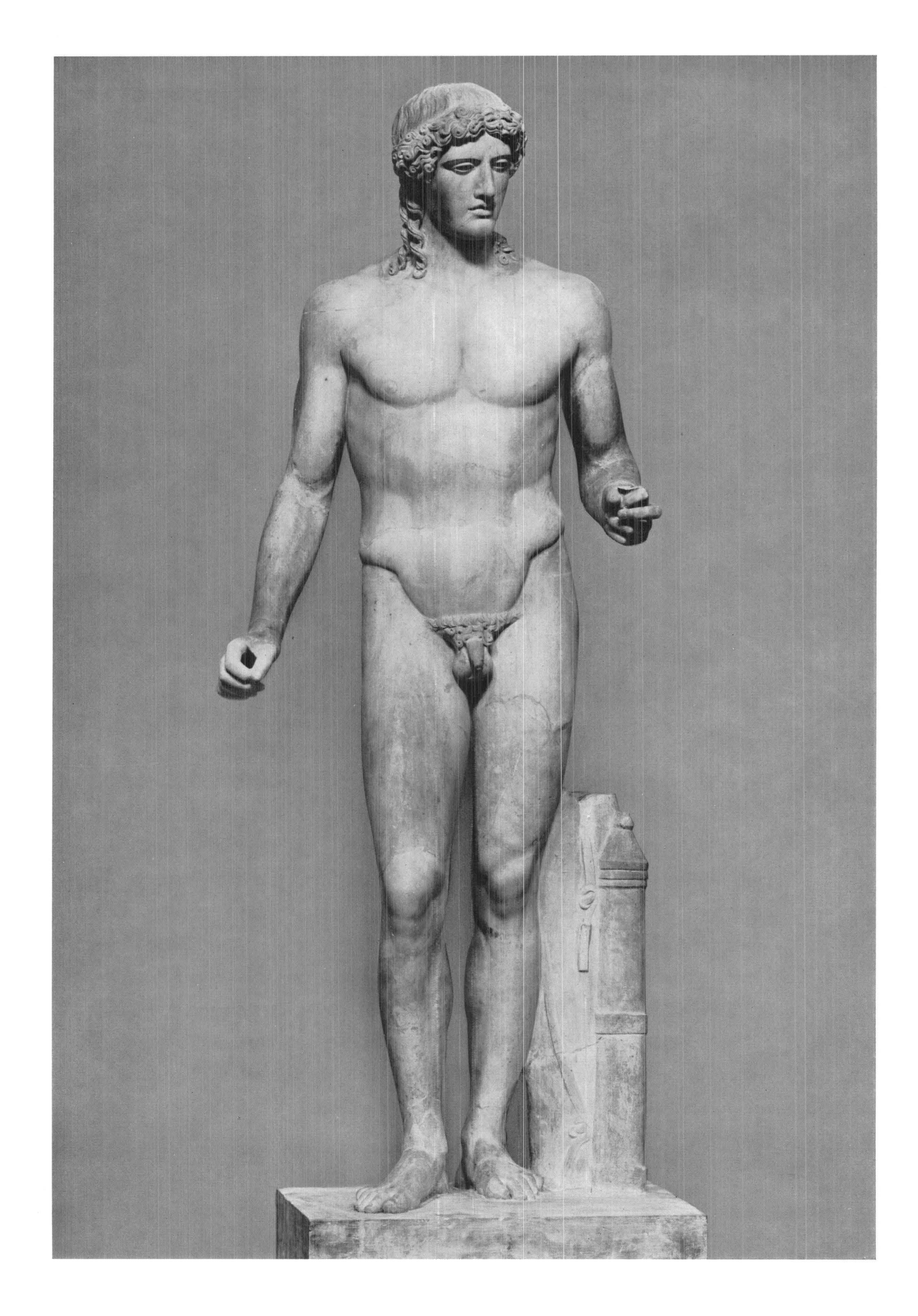


217 Athena, Dresden

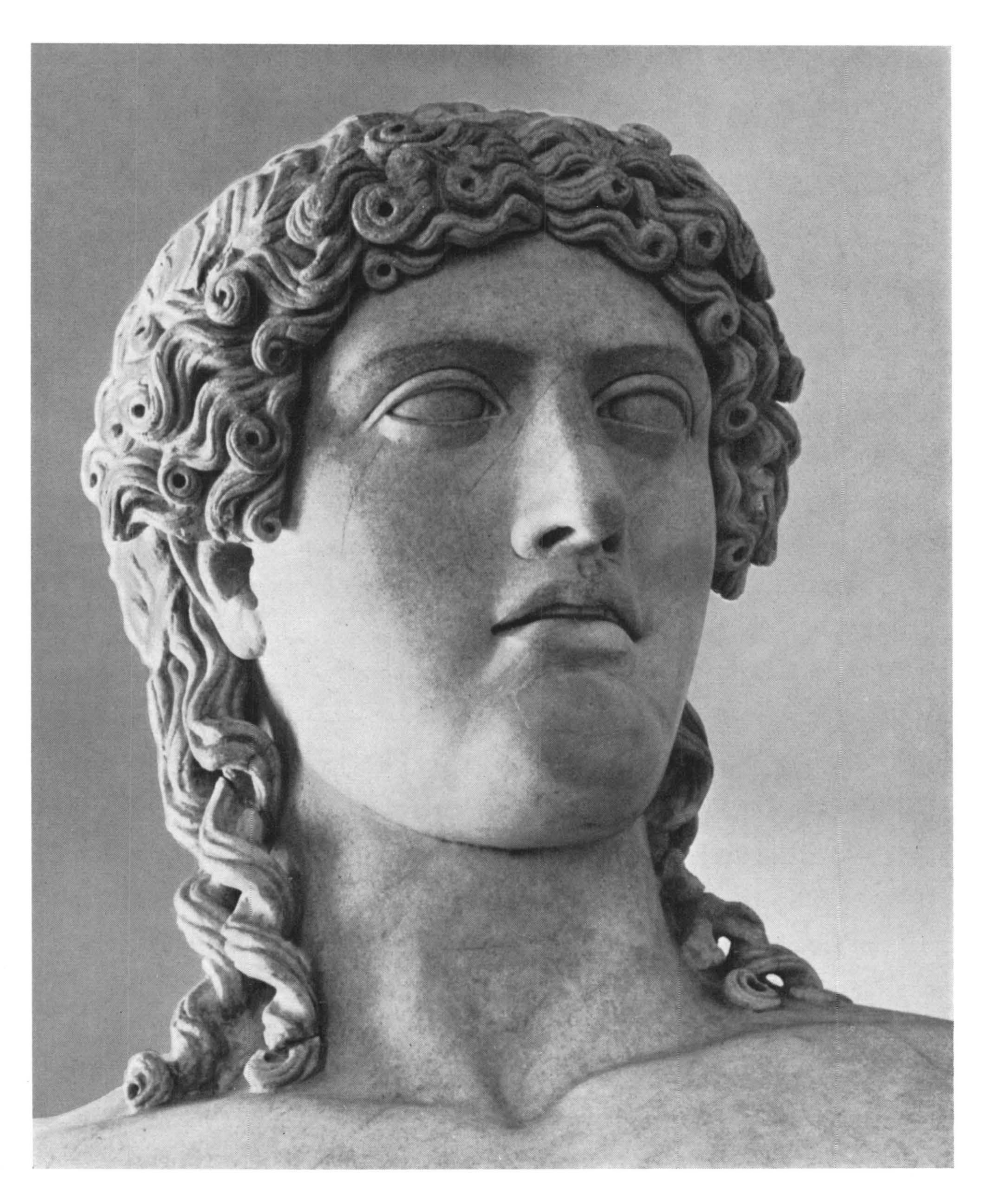


218 Athena, Bologna

testen Werke des Meisters war, trug keinen Helm, und gerade die Schönheit ihres Gesichtes wurde besonders gerühmt. In der helmlosen Athena mit der schrägen Ägis hat man Kopien dieser Athena erkannt (217, 218). Sie stützt sich mit der Linken auf den Speer, in der Rechten hielt sie wohl ihren Helm. An diesem vorbei geht der Blick der Göttin, die ihr Haupt leicht senkt, auf die Sterblichen. Den Weihenden, die die Heimat verlassen, gibt die Göttin so die Gewißheit, daß sie ihnen auch weiter Schutz gewähren wird. Die Besonderheit des Athena-Bildes ist durch die Wünsche der Auftraggeber zu erklären, die sich an die gütige Schutzgöttin des einzelnen attischen Bürgers, nicht an die Repräsentantin der ruhmreichen Stadt wenden. Aber auch als solche bleibt sie stärker als die hilfreiche Athena der Olympia-Metope (180) eine erhabene Göttin und unerreichbar für die Menschen, die sich ihr nahen.



219
Apollon,
Kassel



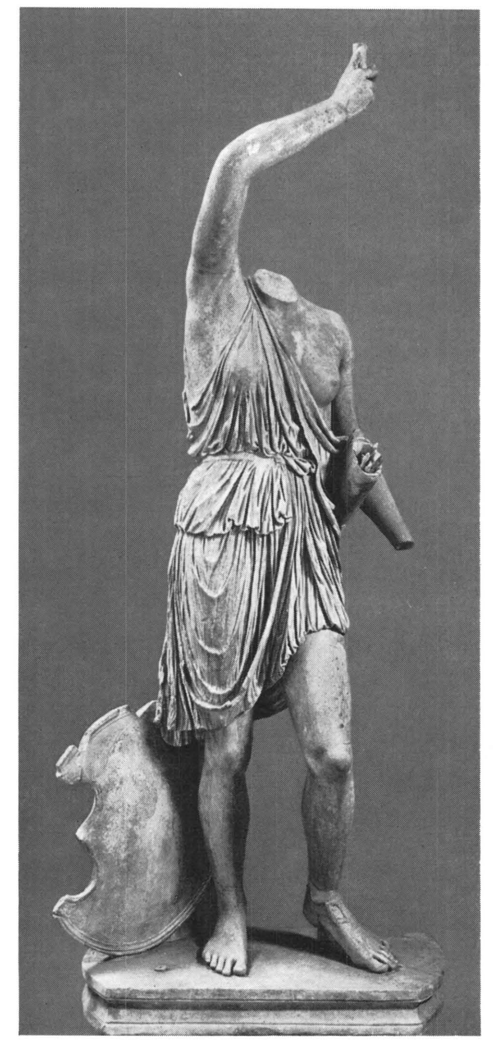
220 Apollon, Kassel

Auch das Apollon-Bild des Phidias schließt jede nahe Vertrautheit von Gott und Mensch aus. Sein Apollon auf der Akropolis, ein Bronzewerk mit dem Beinamen «Parnopios», ist wohl in Kopien erhalten, unter denen die Statue in Kassel (219, 220) die vollständigste ist. Der Anlaß der Weihung ist nicht näher bekannt, doch berichtet Pausanias, daß sich der Beinamen auf das Vertreiben von Heuschrecken bezieht.

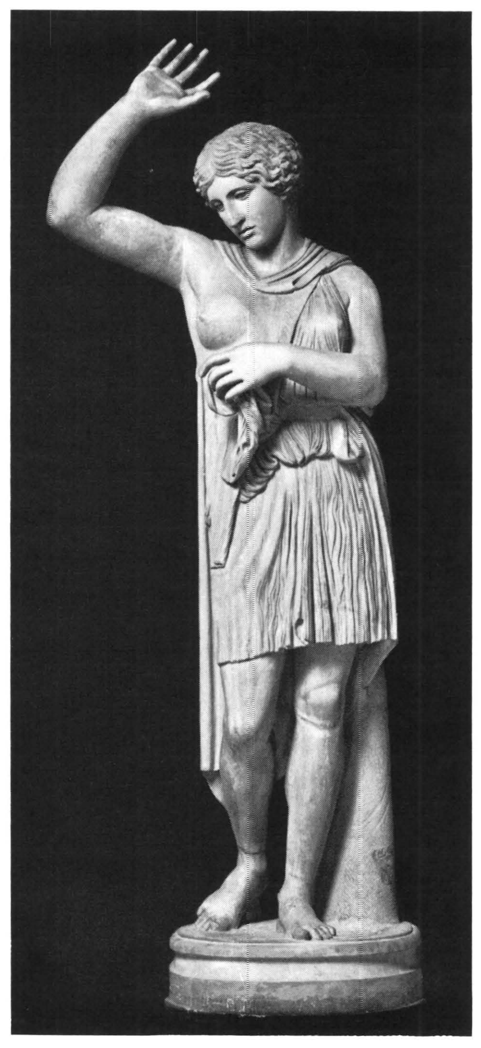
Der Gott hielt in der Linken Bogen und Pfeil, seine furchtbaren Waffen, in der gesenkten Rechten vielleicht eine silberne Heuschrecke. Er steht hoch aufgerichtet vor uns, als ob er plötzlich und unmittelbar aus dem Dunkel erscheine. Das lockengerahmte Haupt krönt die Gestalt, die im harten Lichte und in weiter Distanz von allem Ungöttlichen und Menschlichen steht. Der Sterbliche, der wie geblendet von dem Glanz des Göttlichen ist, spürt davon erschauernd einen Schimmer. Dieser Apollon ist ein echt Phidiasischer Gott wie der Zeus von Olympia und die Athena Parthenos; Phidias erweist sich als der große Götterbildner, als der er im Altertum gefeiert wurde. Seine Aufmerksamkeit gilt der «Würde der Götter», nicht formalen Problemen, die ihm daneben von untergeordneter Bedeutung zu sein scheinen. Bei seinen Statuen und Reliefkompositionen benutzt er ältere Lösungen und verhält sich den Polykletischen Neuerungen gegenüber zurückhaltend.

So unterlag er bei dem Wettbewerb um die Amazone. Auch die des Phidias ist in zahlreichen Kopien, jedoch stets ohne Kopf erhalten; die vollständigste stammt aus der Hadrianischen Villa von Tivoli (221). Ihr Standmotiv ist altertümlich kompliziert, das linke Bein zur Seite gestellt und entlastet, weil sich hier am Oberschenkel die Wunde befindet. Das Gewicht des Körpers wird weniger nur von dem Standbein aufgenommen, sondern auf die Lanze übertragen, welche die Amazone mit beiden Händen hält. Die Rechte ist dabei hoch über den Kopf geführt, damit sie diese, die der linken Körperseite entlang verläuft, erreichen kann. So schleppt sich die Amazone, auf die Lanze gestützt, doch schwankend aus der Schlacht, wie die Amazone unter dem Henkel der Vase in New York (152); auch an den hinkenden Philoktet des Pythagoras wird man sich erinnert fühlen.

Die dritte Amazone des Agons, die des Kresilas, die am besten in der von Sosikles signierten Kopie im Museo Capitolino, Rom (222), erhalten ist, stützt sich ebenfalls auf ihre Lanze. Äußerlich unterscheidet sie sich durch den Reitermantel, der im Rücken herabhängt. Als Reiterinnen waren auch die des Polyklet und des Phidias gedacht, denn sie trugen Sporen an den Füßen. Die Amazone des Kresilas nimmt mit der Linken den Chiton von der Wunde an ihrer rechten Seite. Die Lanze, auf die sie sich dabei stützt, wird von der Rechten gehalten, und diese Senkrechte steht zu der gebogenen Linie des Körpers in wohlbedachtem Gegensatz. Auffallend ist die Ähnlichkeit mit dem Kyniskos des Polyklet (201), und die Einfügung der Lanze wirkt fast wie eine Korrektur des dort verwendeten Ponderationsschemas.



221 Amazone, Tivoli

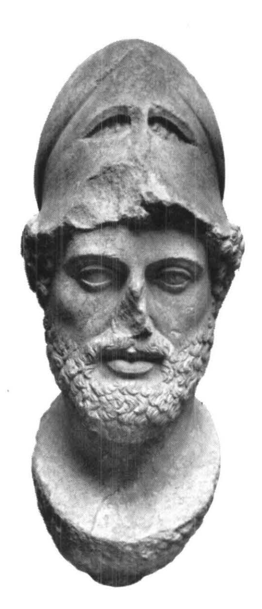


222 Amazone, Rom

Bei Phidias ist eine Anleihe gemacht, und auch Polykletische Formen sind verwendet worden; aber gerade deswegen ist die Zuweisung dieser Amazone an Kresilas so gut begründet. Denn dieser Künstler hatte seinerseits ein Spezialgebiet, und dieses war weder die jugendliche männliche Gestalt noch das Götterbild, sondern das Porträt, das Menschenbildnis.

Kresilas stammte aus Kydonia, einer von Ägineten bewohnten Stadt Kretas, aber auch er ging nach Athen. Von seinen drei auf der Akropolis bezeugten Statuen ist die bedeutendste das Bildnis der Perikles, das seinen Ruf begründete. Nur der

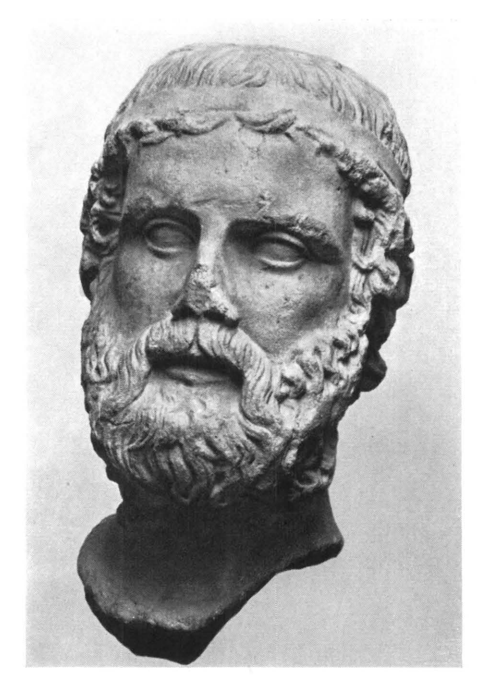
Kopf dieser Statue ist in mehreren Kopien, darunter zwei beschrifteten Exemplaren, erhalten (223). Dieses Perikles-Bildnis mit dem hochgeschobenen Helm und der leichten Wendung des Kopfes ist immer als stark idealisiert angesehen worden, als die typische Verkörperung des herrschenden Mannesideales; doch muß bedacht werden, daß die unerhörte Beherrschtheit, die die Grundlage des Bildnisses ist, eben eine Besonderheit des Perikles war. Wie überliefert, zeigte er sich unempfindlich gegen Schmähreden und war in seinem Wesen durch die Philosophie des Anaxagoras so sicher, überlegen und ausgeglichen, daß ihm keine Gemütsbewegung anzusehen war. Diese Gesinnung, die ihm den Beinamen der «Olympier» einbrachte, spiegelte sich in einem betont ruhigen Gang und in einer äußeren Gesammeltheit, so daß das Besondere des Perikles-Porträts nicht künstlerische Mache des Kresilas ist, sondern der Ausdruck eben eines ganz wesentlichen persönlichen Zuges. Die innere Größe des Bildnisses resultiert aber aus einer sowohl dem Modell als auch dem Künstler eigenen inneren Harmonie. Weil Kresilas um ein ausgeglichenes Bild bemüht war, verdeckte er den unedel geformten Schädel des Perikles mit dem Helm, und wenn Plinius im Zusammenhang mit den Bildnissen hervorhebt, daß diese Kunst edle (nobiles) Männer noch edler zu machen imstande sei, so bezieht sich das zweifellos auf die besondere Kunst des Kresilas. Die wohl von Perikles selbst geweihte Statue sah Pausanias auf der Akropolis. Er nennt in diesem Zusammenhang zwei weitere Bildnisse, das des Dichters Anakreon und das des Xanthippos, des Vaters des Perikles. Bei keiner der Statuen gibt uns Pausanias Auskunft über den Künstler – die Zuschreibung des Perikles-Bildnisses an Kresilas beruht auf einer Plinius-Notiz –, doch ist es wahrscheinlich, daß auch die beiden anderen Statuen, gewiß ebenfalls Weihungen des Perikles, von dem gleichen Künstler stammten. Anakreon und Xanthippos waren in ähnlicher Weise befreundet wie Perikles und Phidias und verkörperten die freundschaftliche Verbundenheit von Politik und Kunst in Athen schon in der vorhergehenden Generation. Die Statue des Anakreon ist in einer Kopie (224) fast vollständig erhalten, die Benennung durch eine mit Inschrift versehene Wiederholung des Kopfes gesichert. Sie stellt den Sänger mit der Lyra und – so wie Pausanias ihn beschreibt – wie vom Weine berauscht dar. Die Symposiastenbinde umschlingt sein Haupt (225), das er begeistert singend zurückwirft, ein kleines Mäntelchen über den Schultern ist sein einziges Kleidungsstück. Für das Gesicht hatte der Künstler keine authentischen



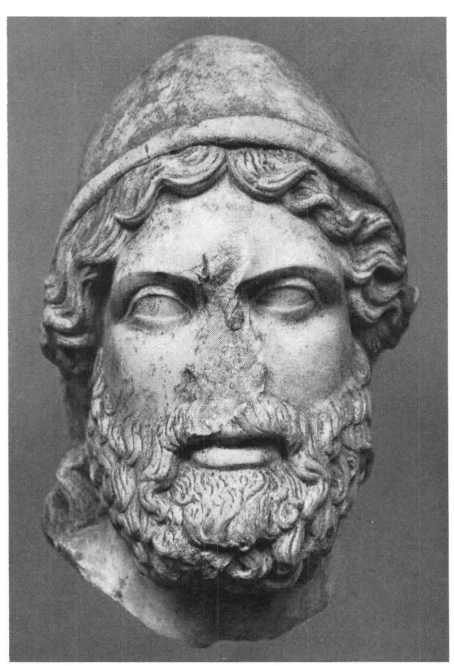
223 Perikles, Berlin



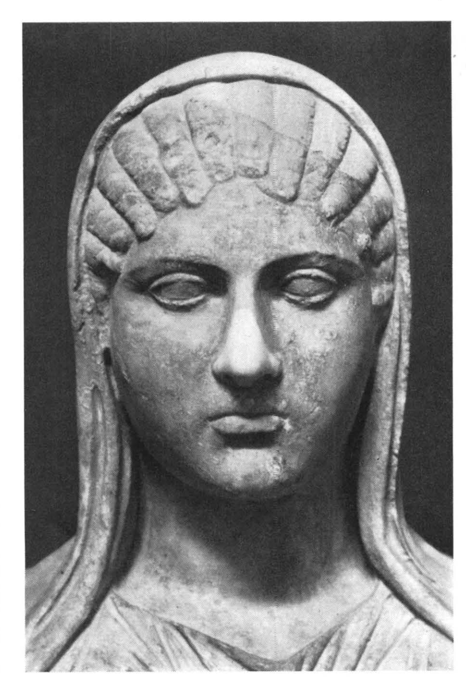
224 Anakreon, Kopenhagen



225 Anakreon, Berlin



226 Xanthippos, Rom

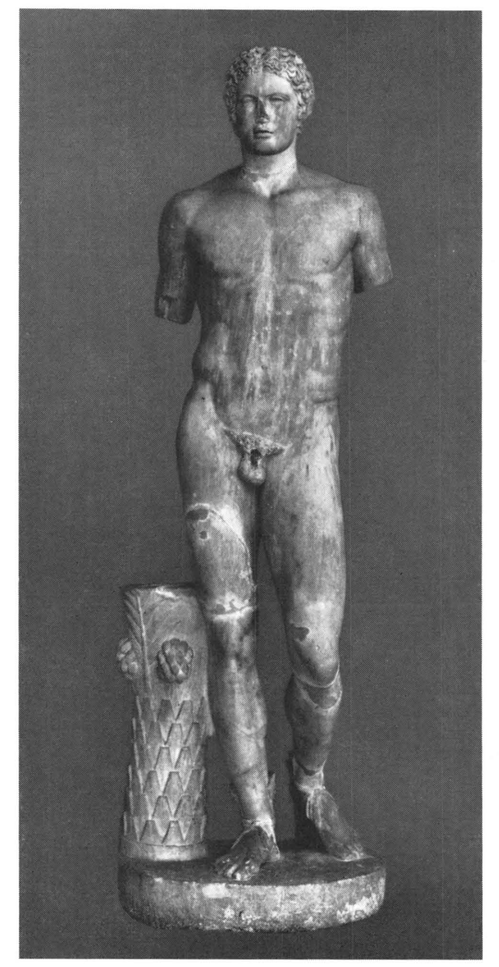


227 Aspasia, Vatikan

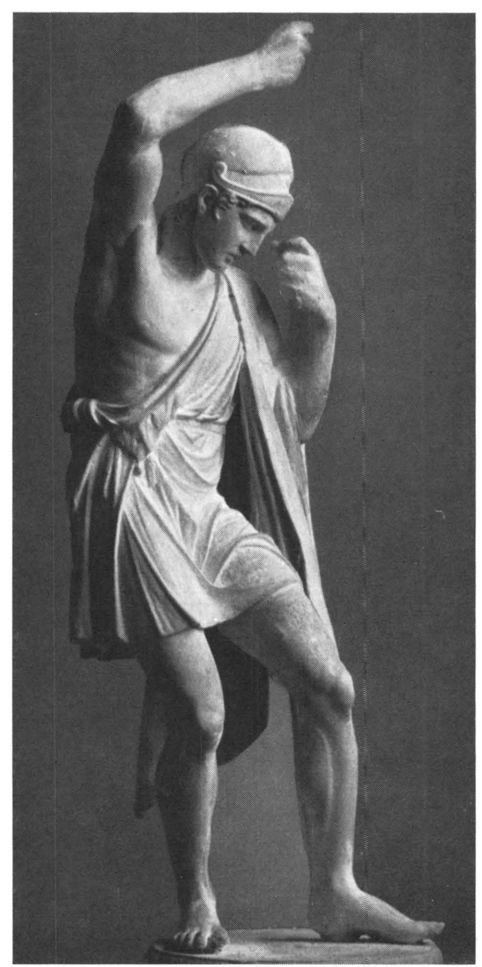
Unterlagen, so daß er es aus seiner Vorstellung vom Wesen des Dichters frei gestalten mußte. Wenn man bedenkt, wie anders dieses gewesen sein muß als das des Perikles, so fällt die Ähnlichkeit der beiden Bildnisse um so mehr auf, und die Vermutung, daß auch hier Kresilas am Werke war, bestätigt sich. Den gleichen persönlichen Stil verrät auch ein Kopf im Thermenmuseum, Rom (226), mit einem merkwürdig geformten Helm; der Dargestellte ist wohl eben jener Xanthippos, der Sieger von Mykale. So zeigt sich Kresilas als der Porträtist, der die vornehmsten Aufträge dieser Zeit erhielt, und zwar solche, die Perikles persönlich zu vergeben hatte. Daher ist auch anzunehmen, daß das Bildnis der Aspasia, jener berühmten Hetäre, deretwegen Perikles sich von seiner ersten Frau trennte, von Kresilas stammt. Nur durch eine Herme im Vatikan (227) ist es bekannt, bei der an versteckter Stelle der Name Aspasia eingeritzt ist. Die Frau trägt eine Frisur, die der später geläufigen und unter dem Namen Melonenfrisur bekannten sehr ähnlich ist. Deswegen besteht aber kein Grund, das Bildnis als erst später entstanden anzusehen, denn einer so ungewöhnlichen Frau wie der Aspasia wird man auch in diesem Punkte etwas Ungewöhnliches zugestehen können, zumal

sie aus Milet stammt und wir von den dortigen Haarmoden nichts wissen. Das Haupt der Aspasia ist mit einem Schleier bedeckt, wie er für die Göttin Hera charakteristisch ist. Offensichtlich besteht hier eine Übereinstimmung mit den Gedanken des Aristophanes, der sie als Hera neben den Olympier Perikles stellt. Ernst und klug blickt diese geistreiche Frau, die auch als Partnerin in einem Gespräch des Sokrates auftritt, und erstaunlich ist ihre Ähnlichkeit über die Jahrhunderte hinweg mit der Königin Kleopatra (483). Gerade diese Ähnlichkeit macht es glaubhaft, daß das Bildnis die Züge der Aspasia wahrheitsgetreu überliefert, wie auch das Fehlen jedes Versuches einer Idealisierung und Verschönerung für ein zeitgenössisches Werk spricht. Der Stifter des Bildnisses kann kaum ein anderer als Perikles selbst und der Künstler daher nur Kresilas gewesen sein.

Als Porträtist führt er fort, was die ältere Generation begonnen hatte, wenn auch die Männer und die Frauen dieser Zeit andere sind; sie sind beherrschter und äußerlich ausgeglichener. Aber im Bildnis des Anakreon hat Kresilas auch die Gelöstheit des vom Weine Berauschten treffend darzustellen verstanden und in dem des Xanthippos den rauhen Kriegsmann. Die Statue des Anakreon schließt in ihrem Aufbau an ältere an. Der unsichere Stand des Sängers, der vom Thema her gegeben ist, ist trotz des festen Auftretens mit voller Sohle zu spüren: Ihm fehlt der feste Halt, wie mancher Gestalt des Pythagoras und Myron. Andererseits scheint aber Kresilas auch bei Polyklet Anregungen aufgenommen zu haben. Denn sein Doryphoros, den Plinius 34, 75 kennt, ist eine Variante Polykletischer Jünglingsstatuen, wenn er – wie anzunehmen ist – uns in einer Statue in Kopenhagen (228) überliefert ist. Das Schreitmotiv und die Kopfwendung ist dem Polykletischen Doryphoros abgesehen, doch fehlt dem Werk des Kresilas dessen Konsequenz und Klarheit; kleine Unsicherheiten bleiben, welche die mangelnde eigene Leistung auf diesem Gebiet enthüllen. Kompliziertere Bewegung verlangte wiederum seine berühmte Statue auf der Akropolis, die Plinius nur dem Motiv nach, als einen verwundet Zusammenbrechenden (vulneratus deficiens), Pausanias als Dieitrephes bezeichnet, der von Pfeilen getroffen ist. Wenn auch die Beziehung einer Bronzestatuette aus Bavai (229) zu dieser Statue des Kresilas nur unsicher ist, so kann sie doch eine Vorstellung von diesem Werke geben, denn auch dort ist ein Verwundeter dargestellt, der sich mit Hilfe seiner Lanze noch aufrecht hält. Dabei ist das Motiv der Phidiasischen Amazone deutlich wiederholt, und der Reitermantel des Kriegers er-

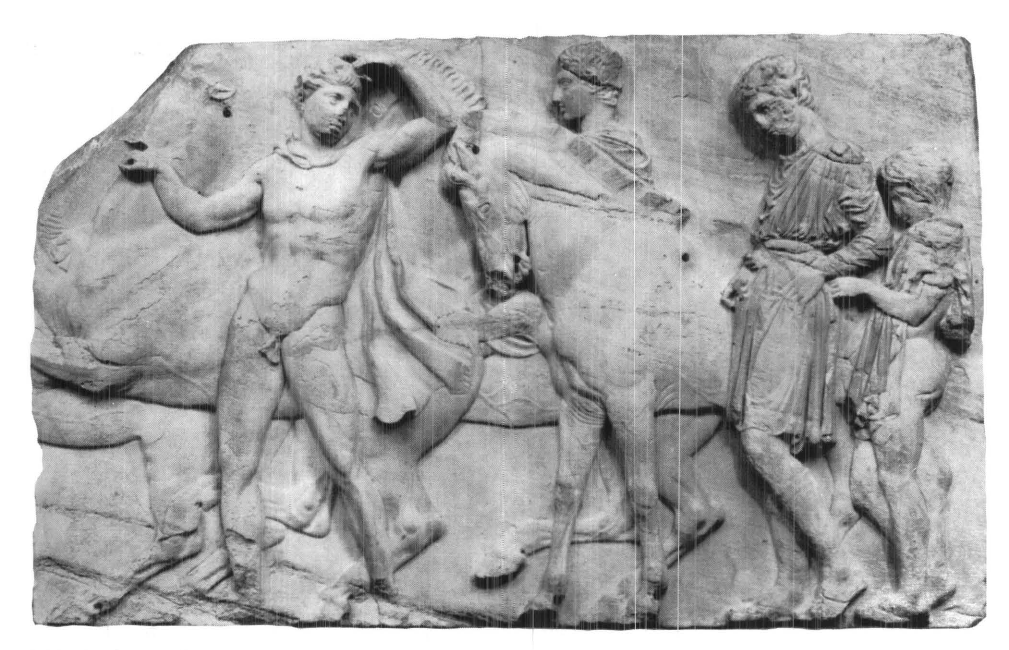


228 Jüngling, Kopenhagen



229 Verwundeter, St.-Germain

innert an die Amazone des Kresilas selbst. Damit gewinnt die Vermutung, daß die Statuette ein Werk des Kresilas wiedergibt, an Wahrscheinlichkeit. Das drohende Zusammenbrechen des Kriegers ist durch dessen Blick nach unten ebenso angedeutet, wie umgekehrt bei der Statue des Anakreon der begeistert nach oben gerichtete die Fähigkeit des Sängers ausdrückt, trotz aller Unsicherheit doch aufrecht zu bleiben. Auch bei der Statue des Verwundeten scheint sich Kresilas in der Anlage des Ganzen an fremde Werke, hier solche des Phidias, gehalten zu haben, denn sein Hauptaugenmerk war auf die Bildniszüge gerichtet; ein Porträt war ja auch dieser Dieitrephes, wer immer er gewesen sein mag.



230 Parthenonfries, London

Nachdem sich Kresilas als der große Bildniskünstler und nicht nur der des Perikles-Bildnisses erwiesen hat, liegt auch die Antwort auf die so oft erhobene Frage nahe, warum Perikles nicht von Phidias, sondern von Kresilas porträtiert worden ist. Er war eben der Meister dieses Faches, wie Phidias der eines ganz anderen, ja entgegengesetzten.

Perikles muß ihn hoch geschätzt haben, doch weil er ihn nur für solche privaten Aufträge heranzog, erscheint sein Namen bei Plutarch nicht im Zusammenhang mit jenen Künstlern, die Perikles mit Staatsaufträgen bedacht hatte. Dies sind neben Phidias, der das Kultbild der Athena auszuführen und die ganzen Arbeiten auf der Akropolis zu beaufsichtigen hatte, die verantwortlichen Architekten des Parthenon, Iktinos und Kallikrates, sowie Mnesikles, der Erbauer der Propyläen. Die großen Bauten auf der Akropolis – der Parthenon an der Spitze – waren damals wie heute Denkmäler der glänzenden Macht Athens, die ebenso eine politische wie eine künstlerische war. Aus der Nachricht über die Oberaufsicht, die Phidias von Perikles übertragen wurde, kann man kaum schließen, daß Phidias an irgendeiner Stelle des bildlichen Schmuckes des Parthenon eigenhändig beteiligt gewesen wäre. Seine eigentliche Arbeit, das große Kultbild, wird ihn viel zu sehr in Anspruch genommen



231 Parthenonfries
(am Tempel)



232 Parthenonfries, Athen

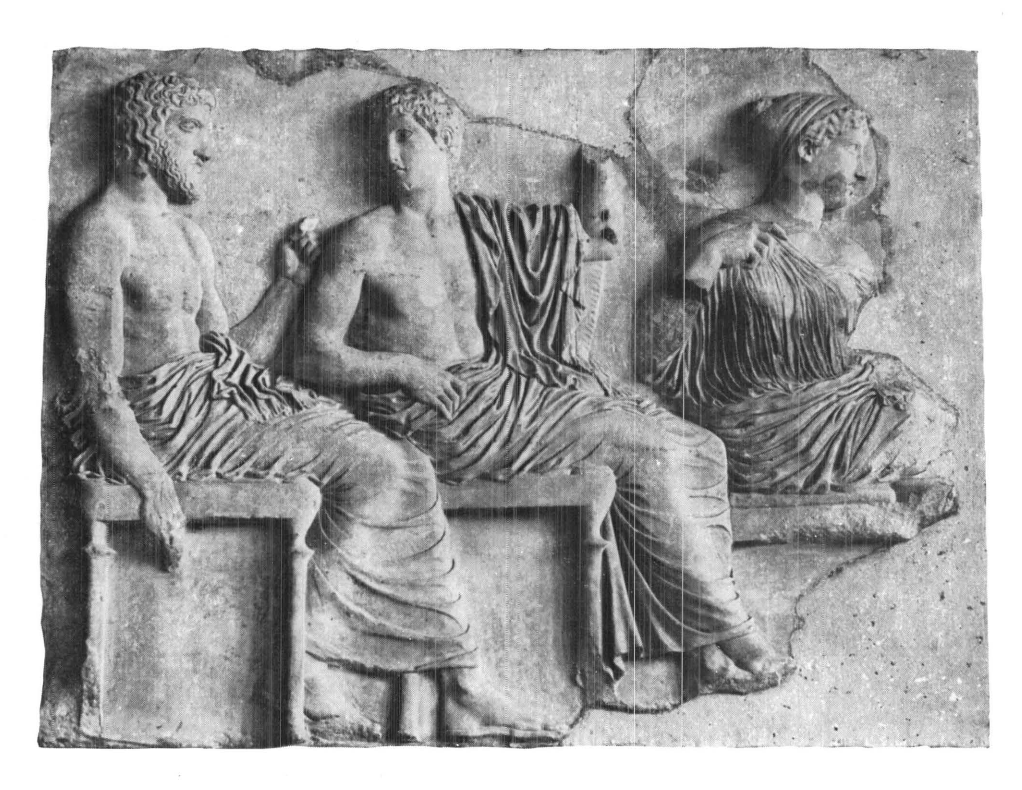


233 Parthenonfries, Paris

haben. Andererseits muß er die allgemeine künstlerische Sphäre bestimmt haben, und es kann kaum etwas gegen seinen Willen getan worden sein, so lange er die Oberaufsicht führte. Von 447 bis 432 v.Chr. ist am Parthenon gebaut worden; die beiden Giebel, 92 Metopen und der 160 m lange Relieffries, der die Zella umzieht, machen ihn zu dem würdigen Haus der Göttin Athena. Ein gütiges Geschick hat das Denkmal – wenn auch mit vielen Wunden – durch die Zeiten gerettet.

Viele ausführende Hände, auch verschiedene Darstellungsformen, lassen sich scheiden. Den altertümlichsten Eindruck machen die Metopen, unter denen die Kentaurenkämpfe teilweise an die des Zeustempels in Olympia erinnern, und das Jüngste scheinen die Giebelfiguren zu sein. Unmittelbar an Phidias erinnert das Thema des Ostgiebels, die Geburt der Athena, sowie die Einheitlichkeit des gesamten Schmuckes, denn auch das Thema des Westgiebels, der Streit zwischen Athena und Poseidon um das attische Land, und der große Prozessionsfries stehen in engstem Zusammenhang mit der Herrin des Tempels. Dieser Bildschmuck des Tempels setzt gleichsam das bildliche Beiwerk des Kultbildes fort.

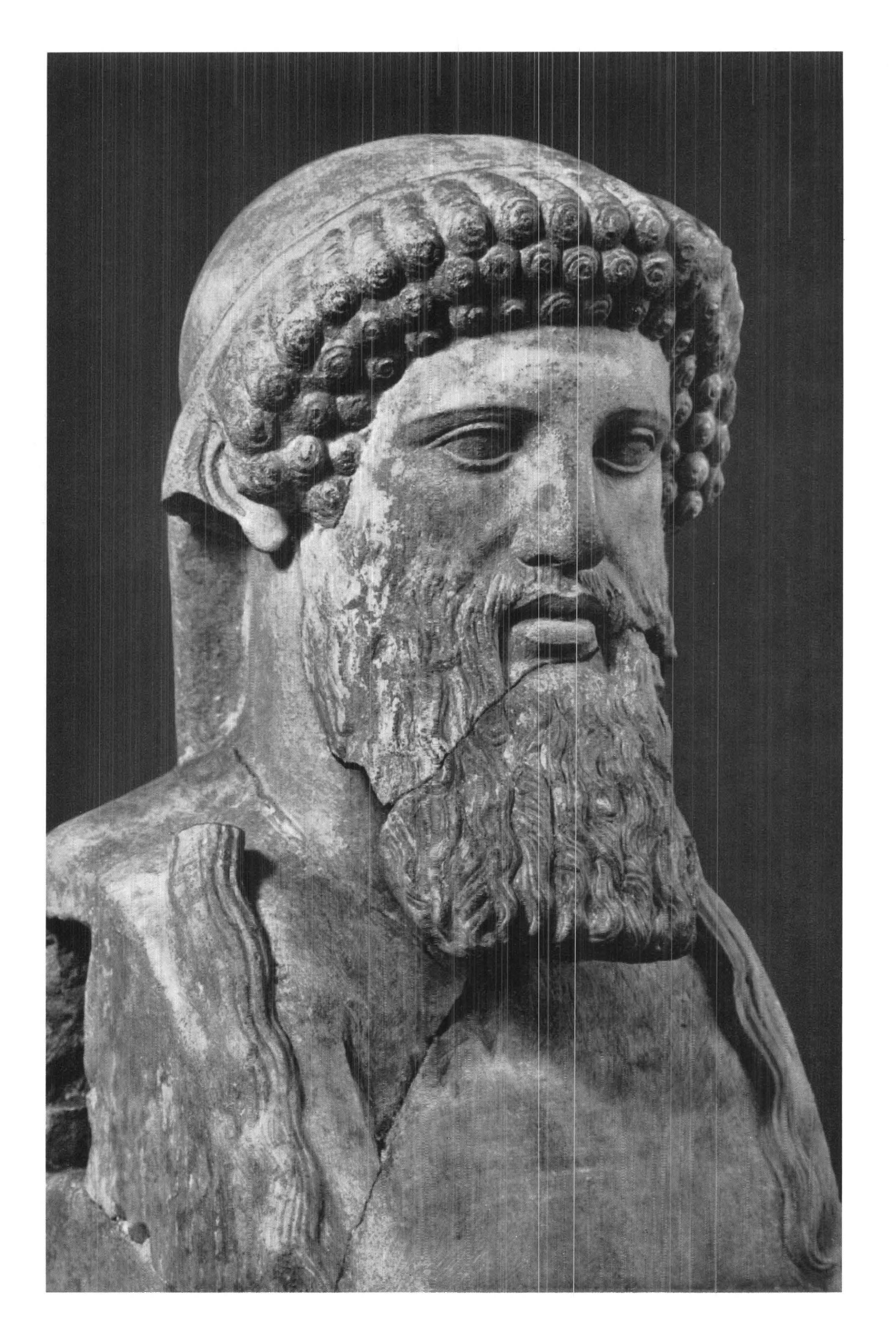
In dem Festzug zu Ehren der Parthenos (230–233), der im Westen beginnt und, sich teilend, an der Nord- und Südseite der Zella zur Ostseite hinzieht, wo die



234 Parthenonfries, Athen

Götter versammelt sind (234), ist das Wirken Polyklets spürbar, der das Unausgeglichene eingedämmt und das Gewaltsame in eine neue Ordnung gebracht hat. Unter seinem Einfluß ist in der Malerei – soweit die Bilder der Vasen ein Urteil zulassen – eine Rückkehr zum Friesstreifen mit übersichtlicher Anordnung, ruhigen, einfachen Konturen und einem gleichmäßigen Fluß der Handlung festzustellen. Auch der Parthenonfries ist von einer einzigen großen Grundbewegung bestimmt, doch kommt trotz der Länge des Zuges an keiner Stelle das Gefühl der Gleichartigkeit auf. Man sieht Jünglinge noch bei der Vorbereitung und innerhalb der schreitenden Männer und Frauen, Jugend und Alter, Reiter in ruhigem Schritt oder mit sich bäumenden Pferden, Jünglinge, die Opfertiere führen oder Hydrien auf dem Kopfe tragen, und wenn man glaubt, an einer Stelle dieselbe Gestalt noch einmal wiedergefunden zu haben, so stellt sich bald heraus, daß sie eine genau bedachte Variation der anderen ist. Im einzelnen ist bei den Jünglingen das große Vorbild der Polykletischen Kunst spürbar (230), wie in der Götterversammlung im Osten des Tempels (234) der Geist Phidiasischer Kunst.

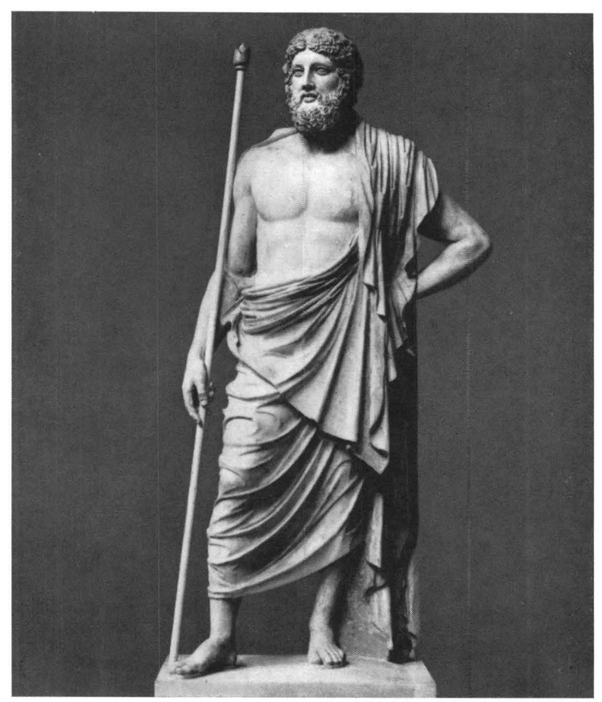
Unter der Oberaufsicht des Phidias und unter der Leitung der verantwortlichen Baumeister Iktinos und Kallikrates vollzog sich am Schmuck des Parthenon eine harmonische Verschmelzung all dessen, was in dieser Zeit künstlerisch geleistet wurde, und es entstand daraus jenes große Werk, dessen Ruhm nie verblaßte und über das im 2. Jahrhundert n.Chr. Plutarch schrieb: «So liegt darüber immer eine Jugendfrische, die unberührt von der Zeit den Anblick bewahrt, als sei diesen Werken ein ewig junger Geist und eine nie alternde Seele eingehaucht.»
Das ist zweifellos dem Phidias zu verdanken, der als Vertrauter des Perikles das Programm und damit den geistigen Inhalt und auch das Verhältnis der Menschen zu den Göttern festsetzte. So atmet jedes Stück vom Parthenon seinen Geist, wenn auch kaum jemals seine Hand es berührte.
Wenn noch sechs Jahre nach Flucht oder Tod des Phidias vergingen, bis die Arbeiten am Tempel beendet waren, so machte sich gleich bemerkbar, daß die beaufsichtigende Hand des großen Meisters fehlte. In der Verwendung neuer Gestaltungsmittel kündigt sich die Kunst der folgenden Generation an.
Unter Phidias verband die große Aufgabe und die gemeinsame Arbeit am figürlichen Schmuck des Parthenon eine Zahl bester Künstler. Polykletische Klarheit, Größe der Phidiasischen Götterauffassung und Kresileische Personenbeobachtung (231) wurden hier Allgemeingut, und es entstand im Zusammenklingen dieser Elemente, im gegenseitigen Anpassen und in befruchtendem Austausch eine Kunst, die man als Perikleisch bezeichnen möchte, war es doch letztlich der Wille des Perikles, der die Künstler hier vereinte. Als Gehilfe, Mitarbeiter und Schüler des Phidias sind Kolotes, Alkamenes und Agorakritos bekannt. Von Kolotes stammte ein Tisch aus Gold und Elfenbein für die Siegeskränze im Heratempel von Olympia, und neben seiner Mitarbeit am Zeus des Phidias weiß die Überlieferung auch von selbständigen Götterbildern. Eine Athenastatue in Elis, die Plinius 35,54 als Werk des Kolotes aufführt, soll allerdings nach Pausanias VI 26,3 eine Schöpfung des Phidias gewesen sein; er wird sich also wohl eng an das Vorbild des Phidias gehalten haben. Die Arbeiten des Agorakritos waren von denen des Phidias kaum zu unterscheiden; sonst hätte dessen Nemesis von Rhamnus nicht lange Zeit für ein Werk des Phidias gelten können, bis im 3. Jahrhundert v.Chr. der Künstler und Kunstforscher Antigonos von Karystos ein Täfelchen mit der Signatur des Agorakritos an ihr entdeckte. Den Alkamenes nennt Plinius ausdrücklich als den zweiten



235 Hermes, Istanbul



236 Prokne, Athen



237 Zeus, Dresden

hinter Phidias, und bei seiner «Aphrodite in den Gärten» soll Phidias sogar die letzte Hand angelegt haben. Andererseits arbeitete er auch in archaistischem Stil, wie sein berühmter Hermes (235) zeigt. Offenbar besitzen wir ein originales Werk von seiner Hand, eine Statue, die sich auf die Prokne-Itys-Sage bezieht. Pausanias sah sie auf der Akropolis, und wenn er als Weihenden den Namen des Alkamenes nennt, so war dieser gewiß auch der Künstler. Die wiedergefundene Statue (236) der Prokne, an die sich der kleine Itys schmiegt, ist in ihren Formen den Parthenonskulpturen aufs engste verwandt. Wenn nicht wie hier besondere äußere Anhaltspunkte vorliegen, die auf einen bestimmten Künstler hinweisen, ist die Zuschreibung der in Kopien erhaltenen Götterbilder dieser Zeit an Phidias, Alkamenes oder Agorakritos bei der Gleichheit der bestimmenden Formen kaum möglich, wenn sie nicht rein gefühlsmäßig erfolgen soll. Dabei mahnt die bald nach der Fertigstellung der Nemesis herrschende Verwirrung zur Vorsicht.

Den sogenannten Dresdner Zeus (237) wird man verschieden beurteilen, je nachdem man auf den Ausdruck des Gesichtes, der dem des Phidiasischen Zeus verwandt ist,

auf die an den Parthenonfries erinnernde Wiedergabe des Gewandes, auf das Standmotiv, das dem der Anakreon-Statue des Kresilas ähnlich ist, oder auf die Polykletischen Motive besonderen Wert legt. Auch die Zuschreibungen der zahlreichen Athena-Statuen an bestimmte Künstler muß unsicher bleiben, weil sich bei ihnen die verschiedenen Elemente mischen und unter der Gleichmäßigkeit des parthenonischen Stiles die Künstlerpersönlichkeit fast verschwindet. Die Gleichmäßigkeit hat aber auf der anderen Seite zur Folge, daß selbst die handwerkliche Arbeit der Grabreliefs sich zu einer Höhe aufschwingt, die jeden Vergleich mit dem Parthenonfries verträgt. Das Grabrelief des Chairedemos und Lykeas (238) mit dem wundervollen Gleichklang der schreitenden Gestalten ist ein Beispiel dafür.
Welche Bedeutung innerhalb dieser Kunst der Malerei zukam, ist leider nicht sicher festzustellen, da zu wenig von ihr bekannt ist. Die Nachricht, daß Phidias als Maler begonnen habe und daß sowohl bei der Athena Parthenos als auch bei dem Zeus die Malerei mit der Plastik verbunden war, spricht dafür, daß auch sie eine wesentliche Komponente der Perikleischen Kunst bildete. Der bedeutendste Maler scheint Panainos gewesen zu sein, der ein Neffe des Phidias war, also wohl der Sohn jenes Pleistainetos, des Bruders des Phidias, der als der Urheber des Gemäldes der Marathonschlacht in der Stoa Poikile genannt wird. Sicherer bezeugt ist die Tatsache, daß er an einer Athena-Statue des Kolotes die Innenseite des Schildes mit Gemälden geschmückt und am Olympischen Zeus jene Schranken bemalt hat, die verhinderten, daß man unter den Thron gelangte. Die Malerei der Perikleischen Zeit scheint unter dem Einfluß der allgemeinen Wendung zur Harmonie jede Dissonanz verloren zu haben, welche die ältere aufwies. Malerei und Reliefkunst sind sich dabei auf gleicher Ebene begegnet, wie man auch meint, den Wandel von der älteren Polygnotischen Kunst zu der neuen am Reliefschmuck des Parthenon, vor allem am Gegensatz von Metopen und Fries ablesen zu können. Gelegentlich vorkommende Übereinstimmungen von Bildern auf Vasen und Teilen des Parthenonfrieses sind daher nicht als direkte Anleihen der Vasenmaler bei dem Tempelfries aufzufassen, sondern der hervorragenden Bedeutung der großen Malerei zuzuschreiben, die freilich selbst völlig verloren ist. Es geht auch über das Vermögen der Vasenmaler, zu malen wie die großen Künstler ihrer Zeit; nur selten gelingt es einem von ihnen, so unmittelbar die Großartigkeit solcher Schöpfungen fühlen zu lassen, wie der Maler des Kraters in New York (239). Persephone steigt in Anwesenheit des Hermes,



238 Grabrelief, Piräus



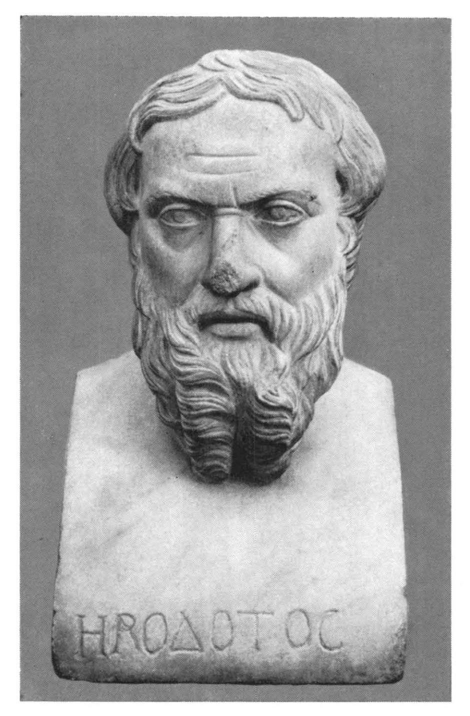
239 Persephone-Krater, New York

der Hekate und der Demeter aus dem Hades auf. Unbeschreiblich sind die Stille und der Ernst des Bildes, die ergreifend zwingende Gegenwart und Größe der Gottheit, deren Erscheinen aus der Tiefe die Wendung zum Guten und neuen Anfang bedeutet. Das ist aus dem gleichen Geist geschaffen wie der Ostgiebel des Parthenon, (240), die Phidiasischen Kultbilder mit ihrem beziehungsreichen Schmuck und die Sophokleische Tragödiendichtung.

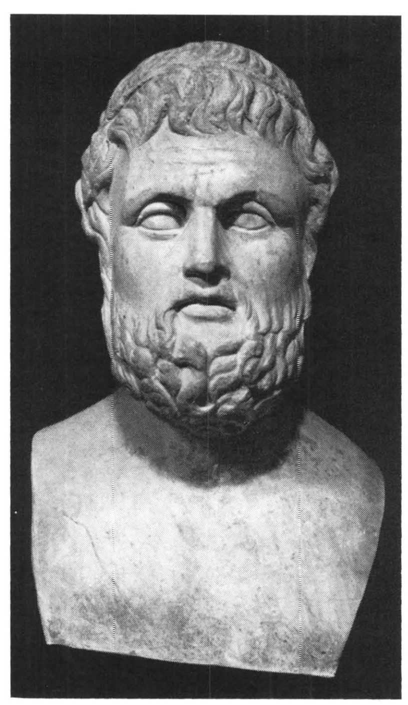
Verbannung und Tod des Phidias, der den Undank der Bürger zu spüren bekam wie Perikles selbst, der Ausbruch des Peloponnesischen Krieges 431 v. Chr. und der Tod des Perikles bezeichnen das Ende einer Epoche, die von den Zeitgenossen als glücklich empfunden wurde. Herodot, der große Geschichtsschreiber, der Freund der Perikles und des Sophokles, stirbt in den ersten Jahren des Krieges. Sein Bildnis, in zahlreichen Kopien – unter ihnen zwei mit Inschrift versehene – erhalten (241), zeigt den schon zu seinen Lebzeiten berühmten Mann mit gesammeltem und ernstem Gesicht; die wachen Augen deuten auf den Reisenden, der viele Länder sah, aber auch auf das Selbstbewußtsein dieses Mannes, der seine Werke in Festvorlesungen



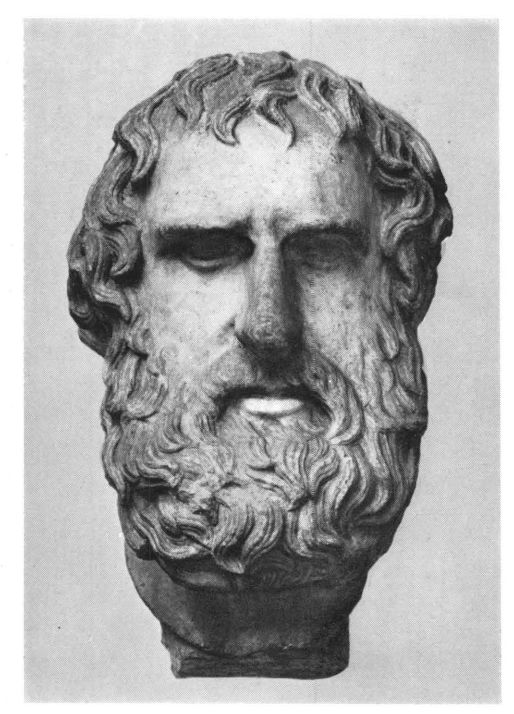
240
Pferdekopf vom Selene-Gespann, London



241 Herodot, New York



242 Sophokles, Vatikan

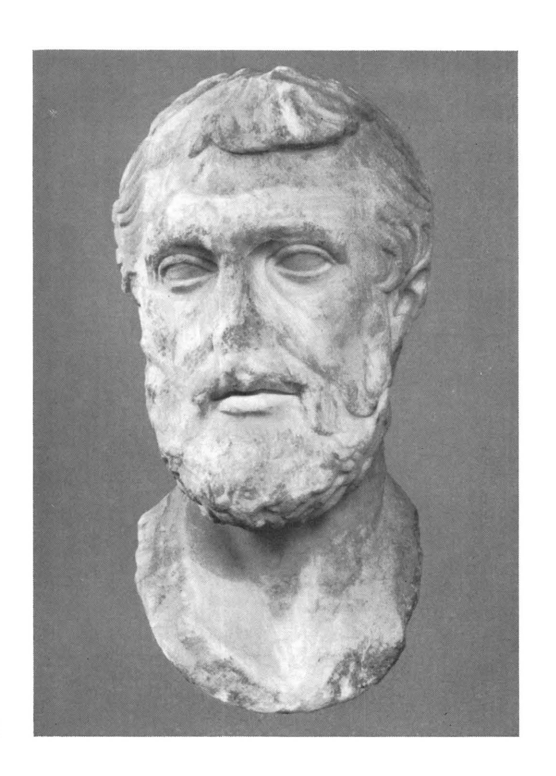


243 Euripides, London

zu Athen und Olympia öffentlich vorgetragen hatte. Sein Haar ist gescheitelt wie das des Xanthippos, und einen zweigeteilten Bart wie er trug auch Sophokles. Das Bildnis dieses Dichters, das in einer kleinen, mit Inschrift versehenen Herme im Vatikan (242) überliefert ist, muß nach seinem Tode (405 v. Chr.) entstanden sein, weil sie ihn bereits als Heros Dexion – unter diesem Namen wurde er verehrt – mit Heroenbinde im Haar zeigt. Die Züge des großen Tragikers, der den Perikles lange überlebte und erst kurz vor dem Falle Athens starb, sind beherrscht, ernst und veredelt durch die überlegene Weisheit und das große Menschentum des Dichters, dessen einstige Schönheit noch im Alter sichtbar war. Wie anders als er, der Athen so liebte, daß er die Stadt nie verließ, ist sein Rivale Euripides, der fast gleichzeitig mit Sophokles starb, aber zu jener dritten Generation gehörte, die geboren wurde, als Sophokles nach dem Sieg von Marathon schon den Reigen anführte. Sein Bildnis (243) zeigt den grübelnden Geist, dessen Ehrgeiz unbefriedigt blieb. Im Jahre 442 v. Chr. errang er seinen ersten Sieg, aber er lebte im Schatten des Erfolgreicheren menschenscheu und zurückgezogen und kehrte der Heimatstadt

im Zorn den Rücken. Ihm fehlte das sichere Gleichgewicht, das Sophokles im Glauben an ewige Gerechtigkeit und das Walten der Götter fand; es fehlt ihm auch der Glaube an die Bedeutung der politischen Gemeinschaft der Athener, die ihm zu eng war. Infolgedessen stehen seine Tragödien nicht mehr im Dienste Athens. In seiner Dichtung zeigt er den Menschen als Einzelnen, das Ringen der Menschen miteinander, den Kampf der Vernunft gegen die Unvernunft, das triebhafte Handeln des Menschen, die Abgründe der Seelen und die Leidenschaften, denen die Menschen unterworfen sind. Die Geschichten des Mythos liefern ihm dabei eine Fülle von Situationen, die in dieser Beziehung fruchtbar zu machen waren. Seine Tragödien stehen daher dem Denken des modernen Menschen näher als alle anderen, und sein neues Menschenbild, seine sozialen Gedanken, seine Fähigkeiten, in die Seele, auch die der Frau zu blicken, sind uns unmittelbarer vertraut. Bei einem großen Menschen wie ihm, der in so vieler Hinsicht in die Zukunft weist, wird man auch die Tatsache, daß er verbittert die Stadt Athen verließ, um die letzten Jahre seines Lebens in Pella, am Hofe des Königs Archelaos von Makedonien, zu verbringen, als eine Vorahnung kommender Ereignisse ansehen.

Sein Bildnis (243) hat nichts von der Abgeklärtheit der Bildnisse des Sophokles und Herodot, die noch unter dem direkten Eindruck der großen Bildniskunst des Kresilas zu stehen scheinen. Auch das Kunstwerk zeigt Euripides als den grübelnden Zweifler: Finster und unruhig ist sein Blick, mürrisch und vom konzentrierten Denken bestimmt der Ausdruck dieses Mannes, dem man unedle Abkunft nachsagte. Wenn ein Bildnis wie dieses schonungslos das wirkliche Gesicht des Dargestellten zeigt, so knüpft es an die älteren aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts an, doch ist dem Künstler offenbar geworden, daß das äußere Bild täuschen kann. Alkibiades bestach durch sein schönes Aussehen, und doch war sein Charakter zwiespältig – andererseits barg der häßliche Körper des Sokrates eine so schöne Seele. Es bedurfte eines psychologischen Einfühlungsvermögens, um das eine zu zeigen und das andere nicht zu verbergen. Leider ist ein Alkibiades-Bildnis bisher nicht sicher bekannt; es kann nur vermutet werden, daß ein in mehreren – sehr unterschiedlichen – Wiederholungen bekanntes Bildnis eines bärtigen Mannes von edlem Aussehen (244) diese faszinierende Persönlichkeit wiedergibt. Gut überliefert ist das Bildnis des Sokrates (245), an dem man kaum genug bewundern kann, wie ohne jede Beschönigung der satyrhaften Häßlichkeit der gute Mensch sichtbar



244 Alkibiades (?), Kassel

wird und den Betrachter anspricht. In der Gestalt des Sokrates, der nur seiner inneren Stimme folgte, und an seinem Bildnis gewinnt die veränderte Stellung des Menschen bedeutungsvoll Ausdruck, wie andererseits auch in Alkibiades, dem abenteuernden Staatsmann und Liebling der Athener.

Es lag im allgemeinen Bewußtsein, daß eine goldene Zeit zu Ende war, mit der man sich nicht mehr verbunden fühlte. Eher ging der Blick zurück zu Kimon und Themistokles, und Aristophanes stellt Aischylos – und nicht Sophokles – dem Euripides gegenüber, wobei der Vergleich zugunsten des alten Dichters ausfällt. Die Perikleische Zeit blieb zurück als etwas Einmaliges, das keine Zukunft haben konnte.

Thukydides, der sehenden Auges die Ereignisse in ihrer Bedeutung erkannte, schildert in freiwilligem Exil auf seinen Besitzungen in Thrakien – mit dem thrakischen Königshaus war er entfernt verwandt – mit einprägsamen Worten die Kämpfe zwischen Athen und Sparta, ein ernster Betrachter und Zeuge der untergehenden Epoche. In dem Streben nach mehr Macht und Ehre sowie dem Mangel an Einsicht sieht er die Wurzeln des Unglücks. Sein Werk soll den Menschen nach

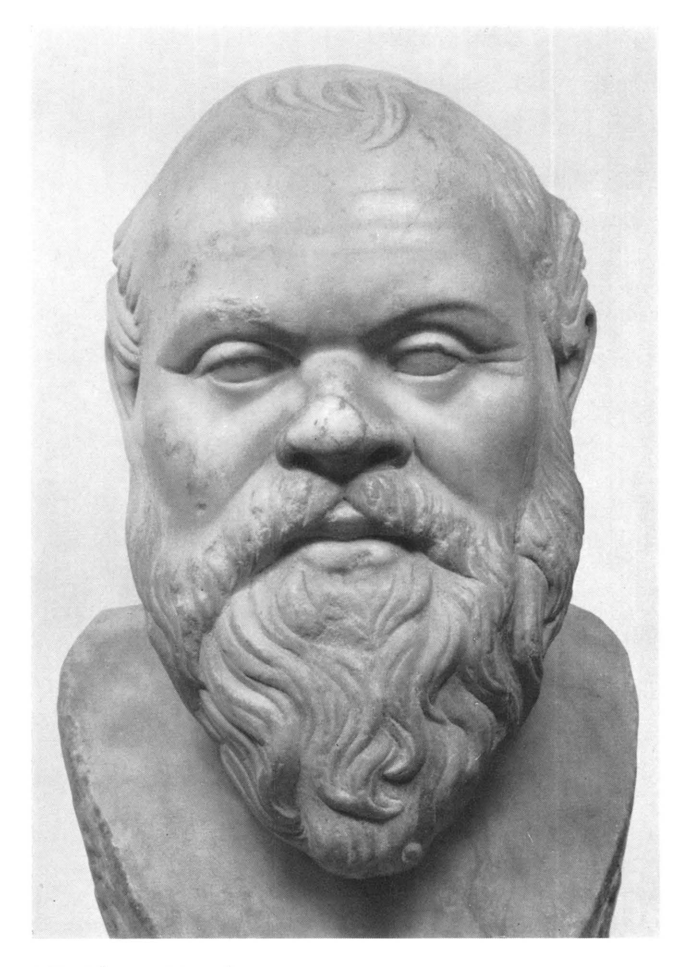
seinen eigenen Worten ein dauerhafter Besitz bleiben, und so hebt er die Ereignisse dieser Tage aus der Vergänglichkeit des geschichtlichen Vorganges in die Ebene eines unzerstörbaren Kunstwerkes. Sein Buch über den Peloponnesischen Krieg ist außerdem eine wissenschaftliche Untersuchung über ein politisches Thema mit philosophischem Hintergrund.

Das Bildnis (246) zeigt Thukydides so, wie nach der Bemerkung, sein Aussehen habe dem Eindruck seines Werkes entsprochen, zu erwarten. In seinen Zügen sind Nüchternheit und klarer Verstand zu lesen. Mit seinem knappen Bart und den nach hinten gestrichenen Schläfenhaaren erinnert das Bildnis an den Reiter mit thrakischer Mütze auf dem Parthenonfries (231), doch lag dem Künstler ebensowenig wie dem des Euripides-Bildnisses an schönem Schein; eher enthüllt sich ihm im Unschönen die bittere Wahrheit, welche die Gegenwart kennzeichnet. Er hatte damit die gleiche Einstellung wie Demetrios von Alopeke, jener berühmte Bildniskünstler, dem – nach Quintilian – die Ähnlichkeit mit dem Porträtisten wichtiger gewesen sein soll als die Schönheit seines Werkes.

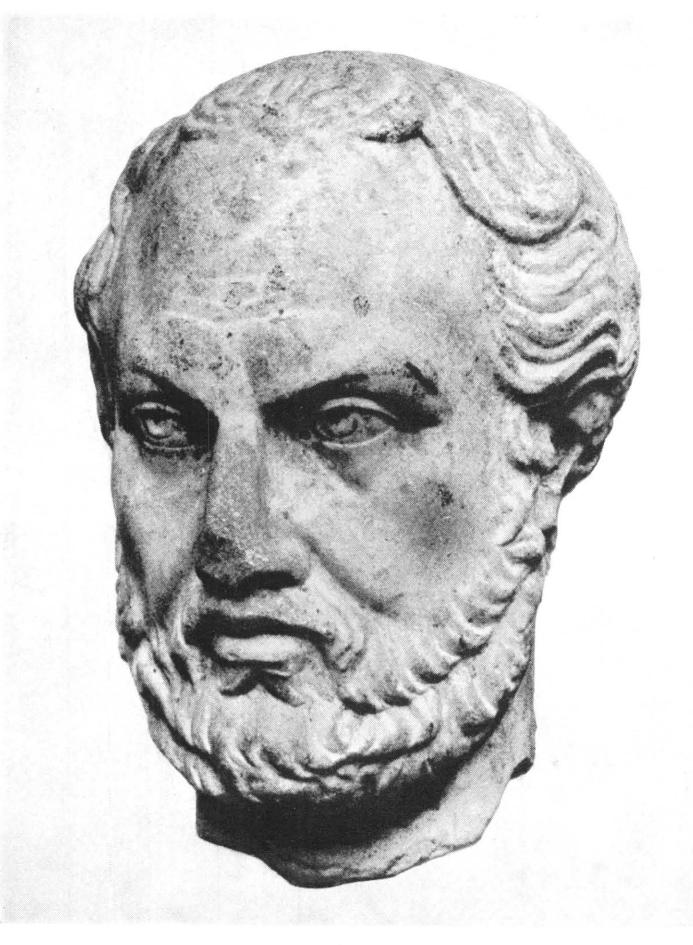
In dem Nebeneinander des Sophokles und Euripides, des Herodot und des Thukydides überschneiden sich die Generationen, und fast unmerklich zeichnet sich unter der Oberfläche der parthenonischen Kunst, die so recht die Winckelmannschen Worte von der «stillen Größe» griechischer Kunst ins Gedächtnis ruft, zunächst in Andeutungen, dann immer klarer werdend, Veränderungen ab, die auch in der Kunst einen Umbruch ankündigen.

Die Harmonie, die ihrem Wesen nach nur ein in sich ruhendes Ganzes sein kann, muß zerbrechen, wenn auch nur eine der Komponenten ein Übergewicht erhält. Jetzt, da Schönheit und Häßlichkeit als Polaritäten erkannt und anerkannt werden, Pessimismus, Resignation und immer stärker auch Zweifel an der Existenz und Macht der Götter um sich greifen, entsteht auf der anderen Seite ein geradezu schmerzhafter Wille zur Schönheit.

In diesem Wunsch nach einer anderen Welt der schönen Form ließ man sich von der Schönheit eines Alkibiades, seinem heiteren Wesen und seiner liebenswürdigen Gefälligkeit faszinieren, so wenig Charakter und Taten diesem Schein entsprachen. Da man aber erkannt hatte, daß äußere und innere Schönheit sich keineswegs gegenseitig bedingen, wuchs der Wunsch, der Wirklichkeit des Lebens die Schönheit der Kunst entgegenzustellen.



245 Sokrates, Neapel



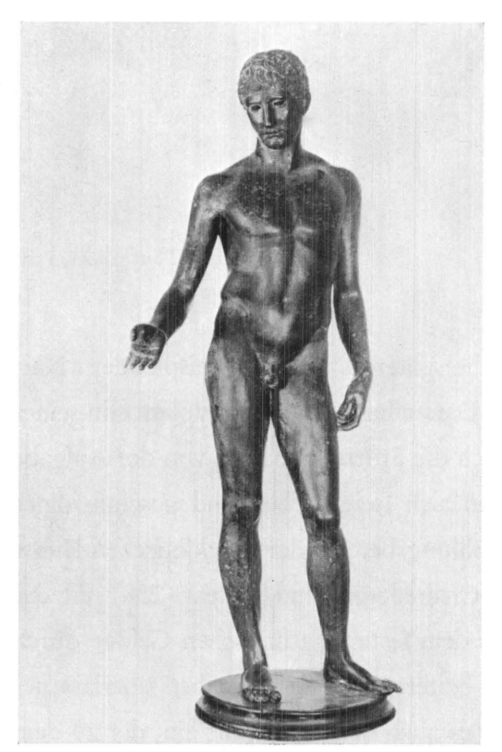
246 Thukydides, Privatbesitz

Unter den Statuen des Polyklet brachten die späteren, wie zum Beispiel der «Narziß», die jugendliche Gestalt gefälliger zur Darstellung als der Doryphoros in seiner vollkommenen Ausgeglichenheit. Der durch die Stütze zum Teil von der Aufgabe des Tragens entlastete Körper (202) kann sich freier geben und geschmeidiger biegen. Unter den Werken, die im Ausstrahlungsbereich der Polykletischen Kunst liegen, vergleiche man die Grabstele des Chairedemos und Lykeas (238) mit der aus Thespiae (247), um zu sehen, wie aus dem festen statuarischen Gefüge durch das Aufzeigen schwingender Linien ein heiteres Spiel sich selbst überlassener Schönheit wird. Bei der Grabstele bezieht es auch den Hund mit ein, der zu dem Jüngling hinaufblickt.

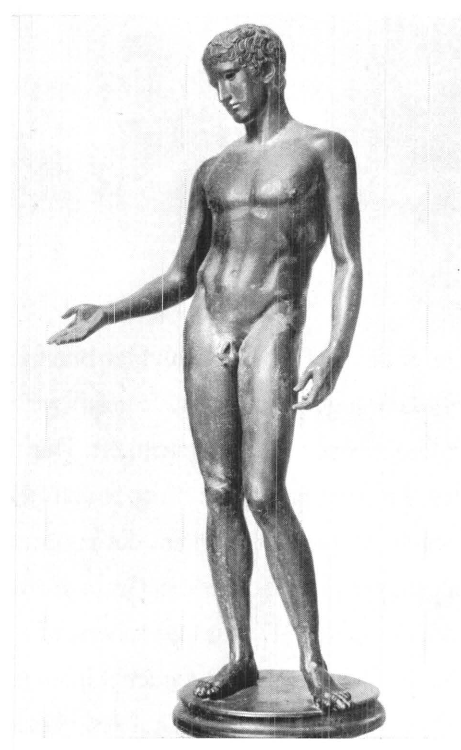
Diesem Jüngling entspricht der Idolino (248, 249), die Bronzekopie eines Werkes aus der Polyklet-Schule. Die Formen dieses Epheben mit kurzem Lockenhaar, der die Spendeschale in der Hand hatte, sind von diesem gelockerten Rhythmus bestimmt. Er braucht mehr als der Doryphoros einen Betrachter, der die Statue umschreitet; darin ist er den Gestalten eines Pythagoras und Myron verwandt. Erst von verschiedenen Seiten gesehen, gibt die Statue ein Bild des ganzen Jünglings. Die geschmeidige Glattheit des Knabenkörpers, die sich von der einen zeigt, steht dabei im Gegensatz zu dem etwas Unbeholfenen und Schüchternen in diesem Jungen, der sein Opfer bringt. Von einem Blickpunkt aus wirkt das Standmotiv gelöst und spielend, von einem anderen hat es mit der festen Bodenverbindung der Füße, die ja altertümlich ist, die Wirkung des Ungeschlachten. Sich widersprechende Aspekte vereinigen sich aber zu einem Gesamtbild, das als nie endgültig, vielmehr als veränderlich enthüllt wird; ein formaler Konflikt bestimmt das Bild eines solchen Jünglings wie ein seelischer die Helden Euripideischer Tragödien.



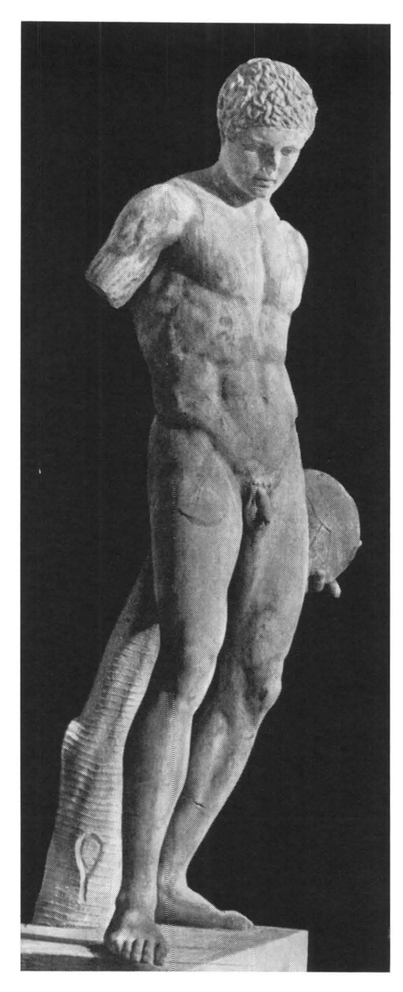
247 Grabrelief aus Thespiä



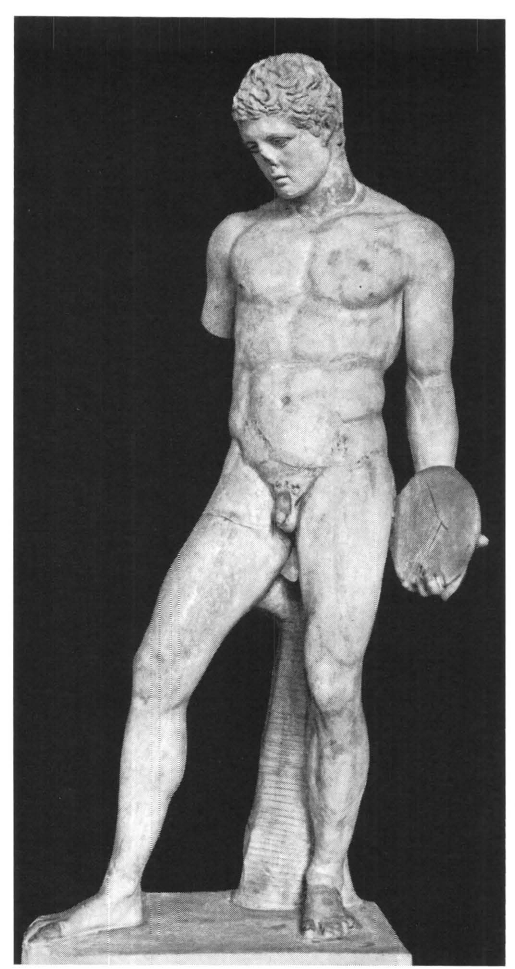
248 Idolino, Florenz



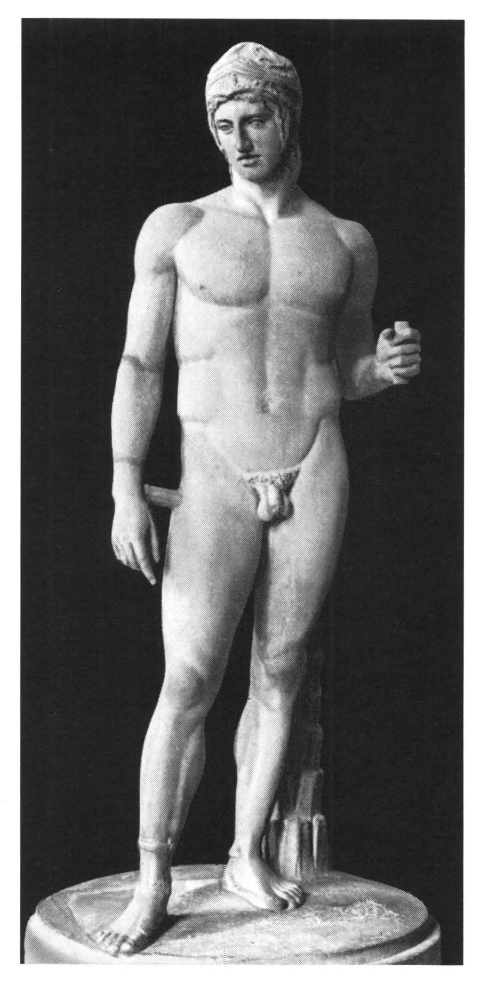
249 Idolino, Florenz



250 Athlet, Paris



251 Athlet, Paris



252 Ares, Paris

An der Statue eines antretenden Diskuswerfers (250, 251), den man ohne hinlängliche Beweise dem Naukydes, einem Bruder des Polyklet, zuzuschreiben pflegt, wird ebenfalls die Verschiedenheit der Eindrücke auffallen, die der Betrachter je nach Standpunkt gewinnt. Bald ist es die lastende, fast plumpe Kraft des Athletenkörpers, der, mit vorgestelltem Bein und ganzer Sohle auf dem Boden stehend, festen Stand sucht, bald ein bogenartig gespannter Sportler, dessen Biegsamkeit das Hochschnellen im Akt des Wurfes bereits ankündigt. Auch die nackte Gestalt des Ares mit dem Helm, der nach der besten Kopie als Ares Borghese (252) bekannt ist, verrät einerseits Kraft und Standfestigkeit, andererseits Geschmeidig-



253 Göttinnen aus dem Parthenongiebel

keit und Schnelligkeit. Ruhe und Bewegung sind jetzt auf neue Weise verbunden, und es ist offenbar, daß damit an wesentlich ältere Statuen von Athleten angeknüpft wurde.

Die durchgehende, schwingende Linie gewinnt dadurch an Bedeutung, daß sie die widerstrebenden Haltungen und Bewegungen zusammenschließen und damit das drohende Auseinanderfallen wie eine äußere Klammer verhüten kann. Diese Linie bleibt notgedrungen an der Oberfläche, die aber erhöhte Wichtigkeit erhält, weil sich auf ihr das Spiel jener Linien entwickelt, die sich zu Schnörkeln einrollen und mit Wohllaut enden, sich einander nähern und sich wieder entfernen, die nebeneinander herlaufen und sich überschneiden. Der schöne Schein der Oberfläche kann so manches verdecken. Er entfaltet sich vor allem bei der weiblichen Gewandfigur. Die beiden unter dem Namen «Tauschwestern» bekannten Gottheiten im Ost-

giebel des Parthenon (253) sind in Gewänder gehüllt, die in scharfen Gratfalten den Körper, ihn verdeckend und gleichzeitig hervorhebend, überziehen. Die strenge Peplos-Figur der älteren Zeit (164, 187, 188) war die Grundlage für die großen Athena-Bilder des Phidias, und auch bei ihnen verschwand der Körper hinter den schweren, senkrechten Faltenbahnen des kräftigen Stoffes; nur das Spielbein drückte sich durch diese Front. Und wenn es sich um den leichteren Chiton der Amazonen (204, 205, 221, 222) handelte, so waren die Falten dünner und enger beieinander, aber der Stoff blieb auch hier eine einheitliche Materie, die auf dem Körper lag. Die Tauschwestern sind dagegen von einem Liniengespinst gebogener, sich streckender und gekurvter Falten überzogen, durch das dem Gewand eine ganz neue Rolle zugestanden wird. Diese berauschende Kalligraphie erzeugt die Vorstellung von Schönheit, von unbeschwertem Sein und glücklichen Gefilden. Das Spiel von Körper und Gewand, die sich gegenseitig bedingen, währt ungestört in naturhaftem Wohlklang fein abgestimmter Töne und mit unterschiedlichen Rhythmen und Tempi. Der Wille zu äußerer Schönheit läßt unter den Faltengraten und mit ihnen den Körper neu sehen, seine Reize werden erstmalig enthüllt. Mehr als die körperliche Berührung verbindet die beiden Göttinnen, von denen die eine sich auf die andere lehnt, ihre gemeinsame Schönheit; sie verwischt die Grenzen der beiden Gestalten und verbindet sie geschwisterlich.

Diese Gruppe der Göttinnen, deren eine sich nach dem Ereignis der Athenageburt umwendet, während die andere noch unberührt davon zur Giebelecke hin auf das untergehende Gespann der Selene blickt, gehört gewiß zu den Arbeiten am Parthenon, die erst in der Zeit nach dem Prozeß gegen Phidias entstanden. Hier bricht, frei und ungehemmt sich entfaltend, durch, was sich an zahlreichen kleinen Andeutungen auch an Fries und Metopen schon bemerkbar machte.

Mit größter Meisterschaft ist das reizvolle Gegenspiel von Gewand und Körper in der Nike des Paionios (254) gesteigert, die in Olympia auf einem 9 m hohen Pfeiler der Ostfront des Zeustempels gegenüber stand, ein Weihgeschenk der Messenier und Naupaktier für einen Sieg im Archidamischen Krieg von 425 v. Chr. Die Signatur des Paionios aus Mende, einer nordgriechischen Stadt, steht auf dem Sockel unter der Weihinschrift, und in ihr nennt sich der Künstler auch als Sieger im Wettbewerb um die Tempelakrotere. Die Nike, die mit ausgebreiteten Schwingen und flatterndem Gewand durch die Luft über einen fliegenden Adler hinweg herab-



254 Nike des Paionios



255 Aphrodite, Paris



256 Nereide aus Xanthos

kommt, geht in der überzeugenden Wiedergabe des Schwebens weit hinaus auch über die Nike auf der Hand der Parthenos (207). Der Chiton, aus dem das linke Bein nackt heraustritt, läßt auch die linke Brust frei und verhüllt, vom Wind eng angepreßt, die Formen des Körpers kaum.

Das Akroter auf dem Tempel, mit dem Paionios den Sieg errang, könnte ähnlich wie diese Nike ausgesehen haben; an der Konkurrenz scheint sich auch Alkamenes beteiligt gehabt zu haben; er hat wahrscheinlich den zweiten Preis erhalten und die Akrotere der Rückseite gemacht. Durch ein Mißverständnis der ihm zur Verfügung stehenden Nachrichten hielt Pausanias den Alkamenes für den Meister der Giebelfiguren dieser Seite, wie er umgekehrt den Ostgiebel dem Paionios zuschrieb. Er hat also die Giebelfiguren mit den Akroteren verwechselt. Der Phidias-Schüler Alkamenes und der sonst unbekannte Paionios arbeiteten demnach in Olympia Seite an Seite, wobei dieser als Sieger in dem Agon als der überlegene anerkannt

war. Von seinem Stil könnte Alkamenes gelernt haben, der ja auch bei seinem Hermes (235) fremde, archaische Elemente verwendete. Daher ist es nicht unmöglich, daß eine oft kopierte und vielfach variierte Aphrodite-Statue (255) dem Alkamenes zuzuschreiben ist und daß es sich dabei um seine berühmte «Aphrodite in den Gärten» handelt. Die Göttin steht im Polykletischen Schreitmotiv da und hält einen Zipfel ihres Gewandes mit der Rechten über der Schulter. Wenn auch ihre Linke ein Attribut hielt und nicht einfach herabhing, so ist doch das Vorbild des «Kanons» im wesentlichen deutlich wiederzuerkennen. Der Faltenstil würde den Einfluß des Paionios verraten; das Gewand fließt in langen Linien am Körper herab, enthüllt dessen Formen und läßt die linke Brust frei. Dabei fehlt hier die Motivierung für das enge Anliegen des Gewandes am Körper, die bei der Nike durch den Windzug gegeben ist; daher hat man eher den Eindruck eines naß sich anklebenden Gewandes, wie es wohl bei der Geburt der Aphrodite aus dem Meer angebracht wäre. Bei der Mischung verschiedener Stilelemente ist es zudem verständlich, wenn man das Werk sogar für ein spätes, eklektisches gehalten oder auch andere Künstler neben Alkamenes als Meister vorgeschlagen hat, wie Polyklet und Kallimachos. Da Kallimachos, der Erfinder des korinthischen Kapitells, auch bei seinen Statuen von dem Marmorbohrer ausgiebig Gebrauch gemacht haben soll, käme er gewiß als Schöpfer der Aphrodite in Betracht, zumal man später seine Eleganz und Grazie rühmte.

Schwerlich aber ist allein der neue Gewandstil ein Indiz für die Zuschreibung an einen bestimmten Künstler; denn zugleich nimmt die gesamte Kunst an diesem schönheitstrunkenen Entdecken neuer Reize teil. Von dem Grabbau eines lykischen Fürsten in Xanthos stammen die Statuen von Nereiden (256), deren dünne, von Meeresluft feuchte Gewänder vom Wind an den Körper gepreßt werden. Immer kühner werden dabei die tiefen Unterschneidungen und Aushöhlungen des Marmors, immer schwereloser das heitere Spiel und das Schweben der Nereiden über dem Wasser, das mit Wellen, Fischen und Seetieren angegeben ist. Wie bei der Nike fliegt auch ein Vogel unter ihren Füßen dahin.

In Athen ist der lineare Faltenstil am schönsten an den Reliefs jener Balustrade ausgebildet, die den kleinen Bezirk des Niketempels auf der Akropolis abgrenzt. Niken, die Trophäen aufrichten und Opfer darbringen (257), bilden den Schmuck dieser Marmorschranken, die wie der Tempel selbst wohl 421 v. Chr., zu Beginn



257 Nike, Athen

des Nikiasfriedens entstanden. Diese Reliefs sind später sehr beachtet und in Ausschnitten kopiert worden; glücklicherweise sind auch große Teile des Originales erhalten. Die Niken stehen teils ruhig da, teils bewegen sie sich schwungvoll, so daß die Gewänder flattern und sich anpressen; dabei gewinnt das Gewand mit seinen eigenwillig verschnörkelten Faltenlinien oft soviel Selbständigkeit, daß der Körper unter diesem Gewirre zu verschwinden droht.

Auf ein unbekanntes Denkmal müssen zahlreiche spätgriechische Reliefs (258) zurückgehen, die Mänaden in wilden Bewegungen, mit dem Thyrsos oder einem zerrissenen Zicklein in der Hand zeigen. Rausch und widerstandslose Hingabe an den Gott Dionysos gewinnen in den schwingenden, die Mänaden umkreisenden Faltenbögen sichtbaren Ausdruck. Anders ist die unruhig flimmernde Faltenpracht, die der Schöpfer einer Aphroditestatue (259) als Mittel benützte, um etwas von der verwirrenden Macht der Liebesgöttin spüren zu lassen. Wenn aber in einem solchen meisterhaften Werk die der plastischen Gestalt gesetzten Grenzen sichtbar werden, so zeigte schon das Relief, auf dem flatternde Gewandzipfel über die Figur hinausgreifen und sie in neuer Weise mit dem Grund verbinden, daß diese Kalligraphie sich am freiesten in der Fläche entfaltet.

Vasenbilder aus der Werkstatt des Meidias (260) geben uns Gelegenheit, gemalte Gestalten zu vergleichen. Mänaden bewegen sich zierlich und sind wie eingewickelt in ein durchscheinendes, sich aus vielen Parallelfalten zusammensetzendes Gewand, das sich anschmiegt oder selbständig in weitem Bogen ausfährt und die Silhouette der Gestalt eigenwillig verändert und auflockert. Die schöne Linie, die mit letzter, feiner Steigerung der Firnistechnik geboten wird, macht die rasende Mänade zu einem anmutigen Wesen und verbreitet um sie einen Wohlklang.

Solche und ähnliche Vasenbilder (261), die in raffinierter Weise das heitere Spiel von Gewand und Körper wiederholen, sind sicher unter dem Eindruck der großen Malerei entstanden. Von ihr ist außer den berühmten Namen eines Parrhasios, Timanthes, Apollodoros und Zeuxis so gut wie nichts übrig geblieben. Doch ergeben sich aus der schriftlichen Überlieferung Anhaltspunkte für die Vermutung, daß hier in der Malerei die Wurzeln des kalligraphischen Stiles zu suchen sind.

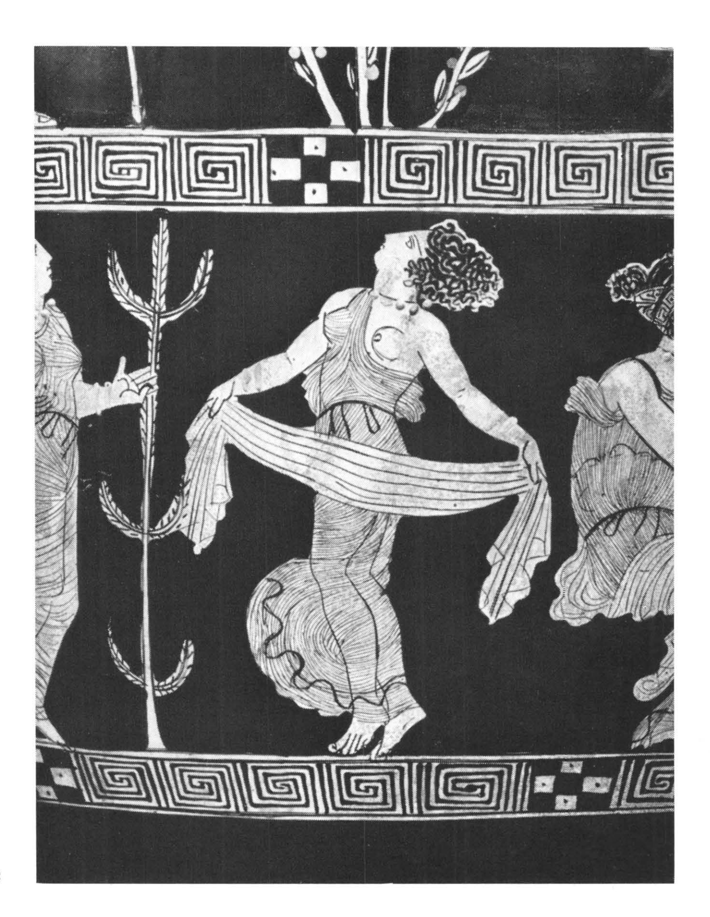
Die Linie sei für die Malerei des Parrhasios von hervorragender Bedeutung gewesen, wird dort hervorgehoben, und es klingt daher glaubhaft, wenn man hört, daß seine Zeichnungen auf Holz und Pergament später von Künstlern als Vorlagen



258 Mänade, New York



259 Aphrodite, Athen



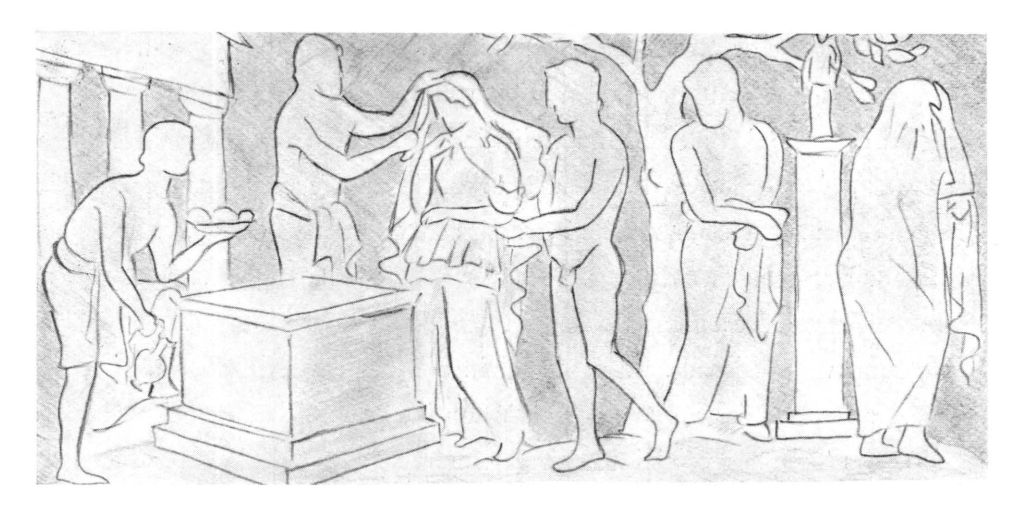
260 Hydria des Meidias

gesucht waren. Parrhasios machte auch die zeichnerischen Entwürfe für die Relieffiguren auf dem von Mys ausgeführten Schild der Athena Promachos des Phidias; auch bei einem Becher mit dem Bilde der Iliupersis arbeitete Mys nach den Zeichnungen des Parrhasios.

Die großartigen formalen Leistungen, wie sie die erhaltenen Reliefs und Werke der Kleinkunst widerspiegeln, waren für die Malerei nur Mittel, um unter der äußeren Schönheit intensiver als bisher die psychischen Konflikte des Menschen in Höhepunkten der Spannung sichtbar zu machen.

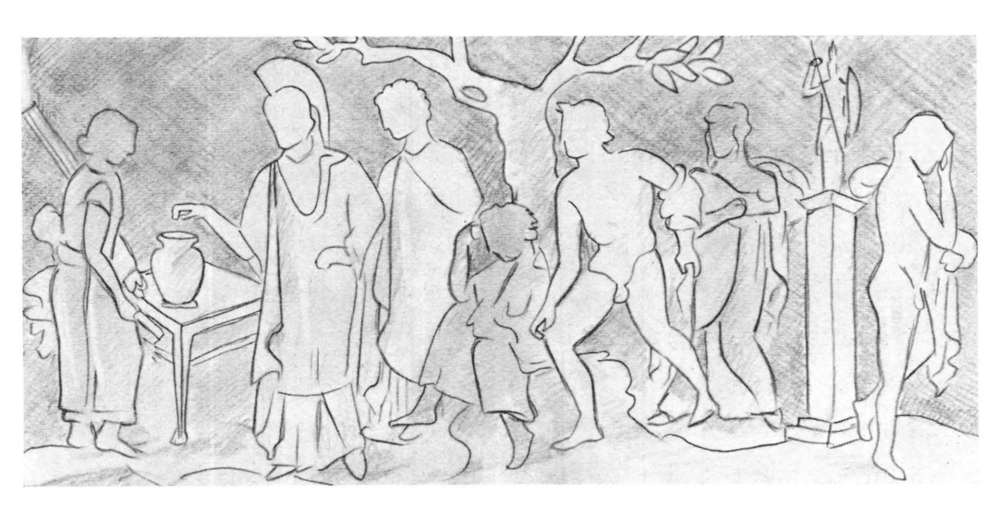
Das Gemälde von der Opferung Iphigeniens, eines der berühmtesten des Timanthes, wird als Beispiel dafür angeführt, wie der Künstler in verschiedenen Abstufungen den Schmerz der Beteiligten ausgedrückt habe, vom ernsten Betrübtsein bis hin zu dem tödlichen Schmerz des Vaters, dessen Haupt der Künstler verhüllte, da dem





262 Iphigenie in Aulis

Maler eine Steigerung im Ausdruck des Gesichtes nicht mehr möglich zu sein schien. Daraus ergibt sich, daß Timanthes ein Polygnotisches Motiv weiterführte, aber mit der stufenweisen Steigerung sich seiner mit fast psychologisierendem Interesse annahm. Aus späteren bildlichen Zitaten (464) ist das Gemälde in großen Zügen wiederzugewinnen (262), ebenso ein zweites Bild desselben Malers, das die Abgabe des Stimmsteines für Orestes vor dem Areopag in Athen darstellte (263). Jedesmal deutet der Maler eine kleine, aber entscheidende Handlung an und zeigt Furcht und Hoffnung der Dabeistehenden in der atemlosen Spannung, hier das



261 Hydria des Meidias

263 Freispruch des Orest

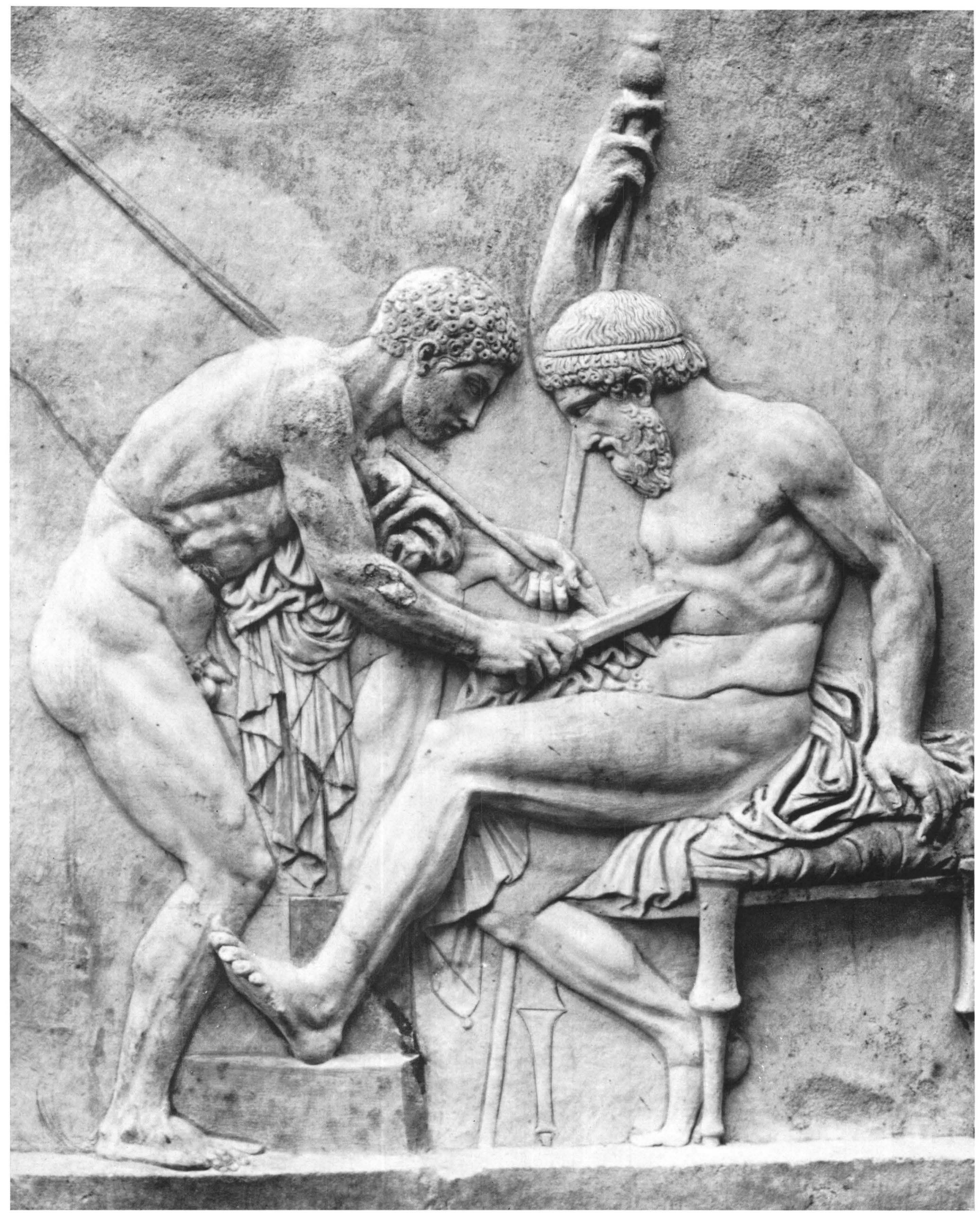
Abschneiden der Locke, das die Iphigenie zum Opfer für die Götter bestimmt, dort die Abgabe des entscheidenden Stimmsteins der Göttin Athena.

Das sind psychologische Studien am einzelnen Menschen mit stärkerer Differenzierung als bei Polygnot, an den offenbar allgemein angeknüpft wird, wie schon die Themen erkennen lassen. So malte Parrhasios einen leidenden Philoktet und einen Wahnsinn heuchelnden Odysseus. Wenn er beim Philoktet das alte Motiv des Verlassenseins wieder aufnahm, so hatte er bei dem Odysseus-Bild Anlaß zu feiner Schilderung von Seelenzuständen sowohl in den Zügen des Helden als auch in denen der Zeugen des vorgetäuschten Wahnsinns. In seinem Gemälde von der Heilung des Telephos vereinigte sich das Interesse aller auf die Behandlung des unheilbar Kranken, dem gemäß dem Orakelspruch der Rost des Speeres, der ihn einst verwundete, in die offene Wunde gestreut wird. Es wird hier mit großer Spannung eine Wendung zum Guten erwartet, wie bei dem Orestes-Bild des Timanthes; dort hing alles von dem einen Stimmstein der Athena ab. Ein Relief aus Herkulaneum (264) ist vermutlich von dem Telephos-Bild abhängig, weil es sich auf dieselbe, selten dargestellte Sagenepisode bezieht. Jedoch sind es nur zwei Gestalten, Achill und Telephos, die aber auch auf dem Gemälde des Parrhasios im Mittelpunkt der Spannung standen. Bei den dort ebenfalls anwesenden Agamemnon und Odysseus wird der Maler die innere Beteiligung entsprechend abgestuft haben. Als Meisterstück der Charakterisierungskunst des Parrhasios wird ein Bild genannt, welches das Volk der Athener, den Demos, in einer einzigen Gestalt versinnbildlichte, denn es seien ihr die unterschiedlichsten Eigenschaften der Athener, ihr Jähzorn, ihre Ungerechtigkeit, ihr Wankelmut, aber auch ihre Nachsicht, Milde und Barmherzigkeit sowie Ruhmsucht und Demut, Erhabenheit und Feigheit anzusehen gewesen. – Das ist das Athen des Alkibiades!

Nach Plinius war Zeuxis ein Zeitgenosse von Timanthes und Parrhasios. Er hat in Makedonien den Palast des Königs Archelaos (413–399 v. Chr.) ausgemalt, bei dem Euripides zu Gast gewesen war. Seine Malerei arbeitete mehr mit Farbtönungen und Schattenangaben, und er kam dadurch zu Ansehen und Ruhm. Doch beanspruchte Apollodoros, der Entdecker dieser neuen Kunstmittel zu sein.

Offenbar hat auch Zeuxis sich um die Wiedergabe von Gemütsbewegungen bemüht. In dem Bild des Menelaos, der weinend am Grabe seines Bruders Totenspenden bringt, werden seine Gedanken über das traurige Los des erschlagenen

264 Telephos, Neapel





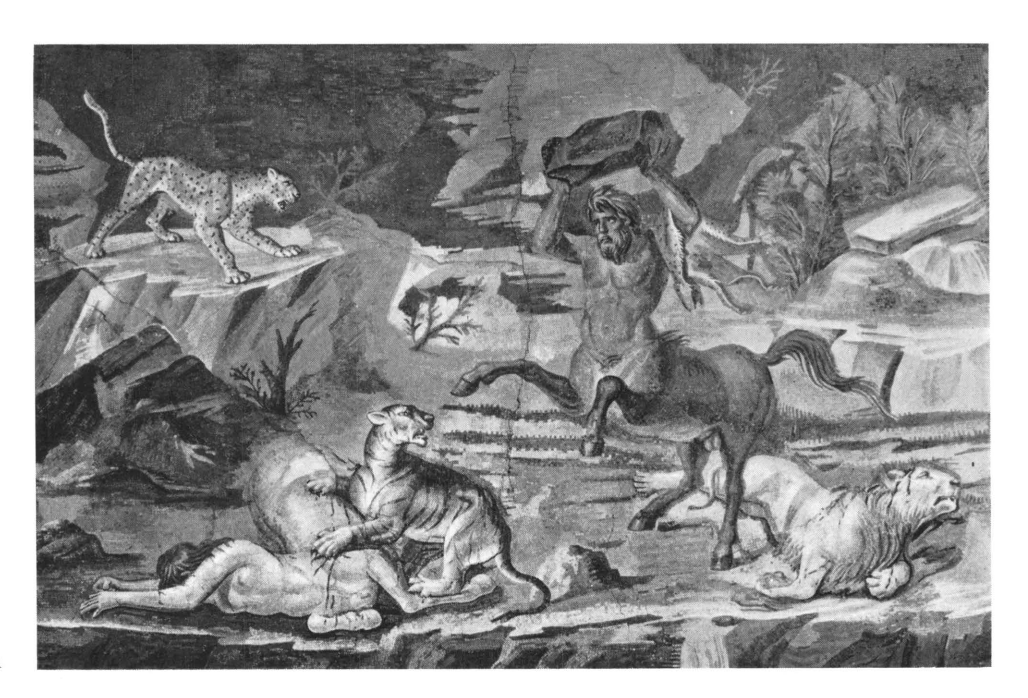
265 Herakliskos, Pompeji



266 Kentaurenfamilie

Agamemnon sichtbar gewesen sein. Reiche psychologische Variationen zeigte das Bild des kleinen Herakles (265), der die von Hera gesandten Schlangen erwürgt. Schrecken und heldischer Mut mischen sich in ihm wie sein menschliches und göttliches Blut. Bestürzung, Angst und Erkennen waren wohl in den Gestalten des Amphitryon, der Alkmene und des kleinen Iphikles zu erkennen. Lukian betont besonders, daß Zeuxis mit Vorliebe unbekannte Themen neu gestellt und keinen Gefallen an dem Herkömmlichen gefunden habe. Seine Beschreibung der Kentaurenfamilie des Zeuxis, von dem er freilich nur eine Kopie des – wie er berichtet – untergegangenen Originales kannte, ist so ausführlich, daß mehrfach eine zeichnerische Wiederherstellung dieses Bildes versucht werden konnte (266). Die friedlichen Idylle der Kentaurenmutter mit ihren beiden Kindern, von denen das eine auf tierische, das andere auf menschliche Art seinen Durst stillt, wird unterbrochen durch den zurückkommenden Kentaurenvater, der einen kleinen Löwen aus der Wildnis mitgebracht hat. Vor diesem erschrecken seine Kinder. Obwohl ein Gegenstück zu diesem heiteren Bild des Friedens in der Natur literarisch nicht überliefert ist, scheint ein Mosaik in Berlin (267) auf ein Bild zurückzugehen, welches das halb

tierische, halb menschliche Leben der Kentauren von der tragischen Seite her sieht. Hier bricht die ungebändigte Wildheit der Natur über die Kentauren herein. Die Kentaurin liegt unter den Krallen eines Tigers zusammengebrochen blutend am Boden. Vergebens schwingt der Kentaur den Stein, nachdem er einen ersten Tiger bereits erlegt hat. Dieser erbarmungslose Kampf betrifft den Kentauren, und doch sind menschliche Saiten angerührt, weil diese Wesen als eine besondere Brechung des menschlichen Daseins empfunden und ihnen menschliche Regungen untergelegt werden. Hier lacht der Kentaur, wie Lukian betont, dort ist er verzweifelt, erschreckt und voll Sorge für die Kentaurin und Haß auf den Tiger, hier im Kreise seiner Familie, dort allein zurückbleibend. Das Gespaltene der Kentaurennatur kommt überall zum Vorschein, wie die verschiedenen Eigenschaften des athenischen Volkes auf dem Parrhasios-Bild. Zeuxis muß ähnliches in seinen nur dem Titel nach bekannten Bildern von Triton, Boreas, Pan und Marsyas ausgedrückt haben, denn gerade solche psychologischen Grenzfälle scheinen sein fast wissenschaftliches Interesse gefunden zu haben. Der Schöpfer des Sokrates-Bildnisses (245) steht ihm darin sehr nahe, doch ist hier wohl auch der Punkt, weswegen Aristoteles bei Zeuxis das Ethos vermißt, das Polygnot auszeichnete.



267 Kentaurenmosaik, Berlin



268 Pentheus, Pompeji

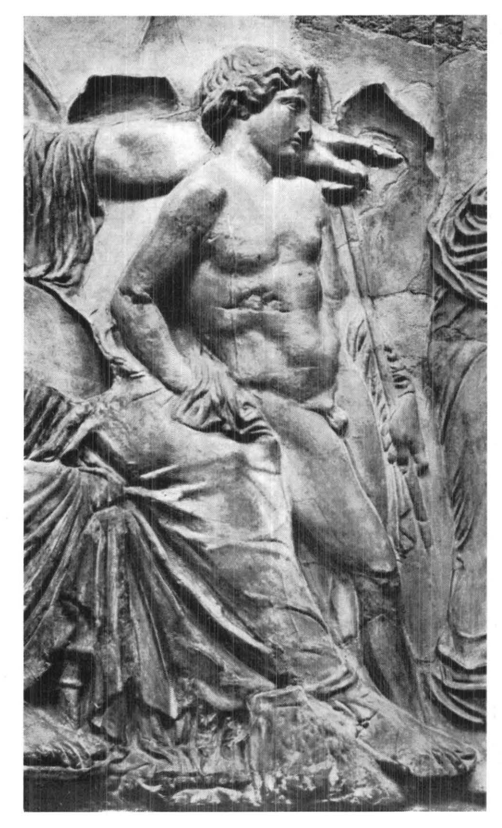
Trotz der hohen Schätzung, welche die Maler vom Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. in späterer Zeit genossen, sind eigentliche Kopien ihrer Bilder nicht erhalten. Diese waren wie die Originale Tafelbilder, und als solche sind sie gleichfalls untergegangen. Die Wandmalereien von Pompeji, die fast ausschließlich unsere Vorstellung von antiker Malerei bestimmen, sind voll von Erinnerungen und Zitaten alter Malerei; so ist offenbar der kleine Herakles (265), der auf dortigen Bildern mit verschiedenen Gestalten verbunden vorkommt, dem berühmten Zeuxis-Gemälde entnommen. Wirkliche Kopien sind aber selten, und nur ein einziges Bild scheint ein Original vom ausgehenden 5. Jahrhundert wiederzugeben. Es ist das Pentheus-

Bild in dem Haus der Vettier (268). Der Tod des Königs Pentheus, der sich der Einführung des Dionysoskultes widersetzte, durch die rasenden Mänaden, ist als Thema in der Reihe der überlieferten Gemäldetitel nicht genannt, so daß nicht einmal vermutungsweise ein Malernamen genannt werden könnte. Die Mänaden mit ihren flatternden, durchsichtigen Gewändern sind den Gestalten der Nike-Balustrade so verwandt, daß das Gemälde ungefähr gleichzeitig entstanden sein muß. Überall sind bekannte Motive; die mittlere Mänade schwingt einen Stein, wie die Gestalt des Phidias auf dem Schild der Athena Parthenos – nach der Beschreibung des Plutarch –, und sie nimmt dabei eine Haltung ein, die der des Kentauren auf dem Zeuxis-Bild entspricht. Die Personifikationen von Wahnsinn und Raserei in den beiden oberen Ecken des Bildes – die Lyssai – sind echte Erscheinungen dieser Kunst. Soweit eine Räumlichkeit angestrebt ist, hält sie sich in engen Grenzen, indem nur Vorder- und Hintergrund geschieden sind und durch Felskulissen wie im Kentaurenbild des Zeuxis die Möglichkeit der Überschneidungen gegeben ist. Das Original, das sich vermutlich im Dionysostempel in Athen befand, wird die Todesangst des Pentheus, die verblendete Raserei der Frauen in den Gesichtszügen ausgedrückt und dabei besonders die Mutter des Pentheus, die – unwissend – ihren eigenen Sohn tötet, herausgehoben haben. Wenn sich damit das Bild gut in unsere Vorstellung von der Malerei der Zeit einfügt, so darf auch darauf hingewiesen werden, daß Euripides dieses Thema auf die Bühne gebracht hat wie auch die Geschichte von Telephos, die Gegenstand eines Gemäldes des Parrhasios war. Es ergibt sich daraus, daß sich Malerei und Dichtung um die gleichen Probleme bemühten. Die Kopie des Pentheus-Bildes in Pompeji, die für Komposition und den allgemeinen Stil als zuverlässig gelten kann, versagt freilich gerade im Wesentlichen, eben in der psychologischen Charakterisierung der Gestalten.

Einige erhaltene originale Kunstwerke stehen aber so stark unter dem Eindruck der großen Malerei, daß man an ihnen eher als an einer solchen Kopie ermessen kann, wie groß im einzelnen die Feinheit der Ausführung war und welche Aussagekraft die Linie besessen haben muß. Das Bruchstück einer weißgrundigen Lekythos (269) mit dem Bild zweier Frauen, deren Aufmerksamkeit auf ein nicht erhaltenes Ziel gerichtet ist, ist ein Beispiel für die großartige Zeichenkunst, die sich unter dem Einfluß eines Parrhasios auf dieser Gefäßgattung entwickelt; die



269
Lekythos-Fragment, Athen



270 Parthenonfries, London



271 Lekythos, Athen

erhaltenen Hände sind offenbar ganz eingehend nach einem Vorbild studiert, bei dem ein großer Teil der Bildwirkung in der sparsamen Gebärde lag, und wenn der Lekythenmaler sich gerade hier zu sehr in die Wiedergabe der einzelnen Finger vertiefte, so ergibt sich doch daraus, wie wichtig ihm auf dem Vorbild die Sprache der Hand gewesen war. Die eine Hand weist auf das Ziel der Blicke in ähnlicher Weise, wie die der Aphrodite auf dem Ostfries des Parthenon (270), und wie dort verbindet die Gemeinsamkeit des Interesses und die ausgestreckte Hand die beiden Gestalten.

Ganz in sich gekehrt ist die Sitzende einer anderen Lekythos (271), die ihr Haupt sinnend auf den Handrücken stützt. Polygnot hat dergleichen bereits dargestellt, und ähnlich wie sich hier das Profil hell von der dunklen Fülle des herabwallenden Haares abhebt, so hatte der Maler des Skyphos in Chiusi (184) von dem Kopf des Telemachos einen dunklen Schatten auf den Webstuhl fallen lassen. Die Erfindung,

den Schatten wiederzugeben, wurde dem Apollodoros zugeschrieben, der damit die Malerei erst recht zu einer Kunst des optischen Scheines machte. Für sein Bild von Aiax, der – oder dessen Schiff – vom Blitz getroffen war, wird man starke Lichteffekte anzunehmen haben. Da er offenbar als erster die durch die verschiedene Helligkeit des Lichtes hervorgerufene Änderung der Lokalfarbe beachtete, konnte er als Erfinder der Malerei im eigentlichen Sinne – im Gegensatz zur Zeichnung – angesehen werden. Er trennte damit grundsätzlich die griechische Malerei ab gegen jede andere, sonst existierende, und dürfte damit die gesamte europäische Malerei begründet haben. Erst durch diese Neuerung wurde es möglich, daß sie sich immer wieder dem Vorwurf ausgesetzt sah, sie gebe kritiklos wieder, was sich dem Auge bietet, und sie täusche eine Wahrheit vor, die in Wirklichkeit doch nur scheinbar und unwesenhaft ist. Die Maler, welche die Betrachter ihrer Bilder, ihre Konkurrenten und sogar Tiere mit ihrer Kunst täuschen konnten – die Nachrichten über die antiken Maler sind voll von solchen Geschichten –, stehen den Sophisten in der Tat nahe, mit denen sie auch gemeinsam haben, daß sie herumreisen und ihre Kunst zu Geld zu machen verstehen. Von Zeuxis ist bekannt, daß er sein Bild der schönen Helena gegen Entgelt besichtigen ließ. Die größere Subjektivität der Maler zeigt sich in der freien Themenwahl und der für Zeuxis bezeugten besonderen Vorliebe für ausgefallene Gegenstände; auch die Deutungen, die sie gaben, waren subjektiv. Zudem ermöglichten ihnen die Lichteffekte, eine Gestalt mehr hervortreten oder stärker verschwinden zu lassen, je nach der gewählten Farbtönung. Sie konnte die Aufmerksamkeit des Betrachters auf einen bestimmten Punkt hinlenken; denn das bezwecken die Maler offensichtlich mit jener Hinterlegung des hellen Profils durch eine dunkle Folie, die aus Bildern wie der Iphigenie des Timanthes (262) von den Vasenmalern übernommen wurde (271). So gewinnt die Profillinie durch den Kontrast zum Dunklen als Ausdrucksmittel für die feinsten Regungen der Seele an Bedeutung. Die Reliefkunst rechnet, wenn sie darin der Malerei nacheifert, mit dem wirklichen Schatten, den das auffallende Licht hervorruft, wenn auch oft genug die farbige Fassung mithalf. Diese fehlte aber sicher bei dem Bronzerelief, der Wangenklappe eines Helmes, das nur durch einen antiken, inzwischen leider verlorengegangenen Tonabdruck (272) bekannt ist. Helena steht vor der Entscheidung, ob sie dem Eros, der sich an sie lehnt, und damit dem Paris folgen oder ob sie in Sparta bei Menelaos bleiben soll. Das einstige Gegenstück auf



272 Tonform, Bonn

der anderen Seite des Helmes könnte mit dem Bild des Paris geschmückt gewesen sein, und man hat mit Recht bemerkt, daß ein solcher Helm dem Alkibiades nicht schlecht angestanden hätte, der als Schildzeichen einen Eros mit dem Blitz führte. Aphroditenhaft ist Helena, deren Schönheit die rieselnden Gewänder betonen, angelehnt an einen Pfeiler, auf den sie den Ellbogen stützt; Haltung und Neigung des Kopfes spiegeln ihre Unschlüssigkeit, doch deutet das fast unbewußte Umfassen des Eros, der zu ihr aufblickt, an, daß sie dem Rat der Aphrodite folgen wird, wenn auch sich die Stimmen in ihrem Inneren noch widersprechen.

Wie in Malerei und Reliefkunst psychologische Vorgänge gestaltet und seelische Konflikte aufgezeigt werden, das ist der Dichtkunst des Euripides so sehr verwandt, daß man zwischen vier offenbar zusammengehörigen Reliefs und der Person des Dichters eine direkte Verbindung annehmen zu müssen glaubte. Es handelt sich um Werke, die nur in kaiserzeitlichen Kopien, teils gut, teils bruchstückhaft erhalten sind. Das bekannteste zeigt die Heraufführung der Eurydike durch Orpheus und den erneuten Verlust der Gattin (273); Hermes, der sie begleitet, ist Zeuge, wie Orpheus gegen das den Unterweltsgöttern gegebene Versprechen, sich nicht umzuschauen, verstößt und damit verliert, was er durch die

273 Orpheus und Eurydike, Neapel


ΗΡΜΗΣ

Kraft seines Gesanges bereits erreicht hatte. Die liebende Zuneigung der Gatten, die nur allgemeinere, menschliche Beteiligung des Hermes, die ergebene und mehr passive Bewegung der Frau, das Umblicken des von der Größe des Gefühls überwältigten Orpheus, der die lange verlorene Gattin einen Moment sieht, um sie dadurch für immer zu verlieren, das alles ist mit einer unaussprechlichen Zartheit in sichtbare Formen gebracht, die ein langes Vertiefen in das Kunstwerk nötig macht.

Verwandt im Thema, weil auch dort der Unterschied der Einzelcharaktere sichtbar wird und der Mensch das Unheil heraufbeschwört, ist das Medea-Relief (274). Die Zauberin steht mit ihrem Kästchen vor den beiden Töchtern des greisen Pelias, den sie durch ihre Kräuter zu verjüngen versprach. Die eine der Töchter bringt diensteifrig den Dreifuß, in dem der Vater gekocht werden soll, wie jener Widder, an dem vorher Medea ihre Kunst erprobt hatte; die andere steht sinnend dabei und ist unentschlossen, ob sie der Verlockung folgen oder ihrem instinktiven Mißtrauen gegen Medea Raum geben soll. Sie und Medea stehen sich als echte Rivalinnen gegenüber, doch scheint die hoch aufgerichtete Medea Herrin der Situation zu sein, denn unter ihren fast magischen Blicken wird sich auch die Widerstrebende fügen. Die Tragödie ist das Ergebnis der verschiedenen Charaktere, die von drängendem Willen, Zweifeln, Hoffnungen oder gläubigem Vertrauen geleitet werden.

Diese beiden Reliefs und die anderen, weniger gut erhaltenen, konzentrieren die Darstellung zudem so stark auf einen dramatischen Moment, daß es verständlich ist, wenn man in ihnen Weihreliefs für Siege im dramatischen Wettkampf vermutete; doch ist besonders nach den Ergebnissen der Ausgrabungen auf der Agora in Athen sehr überzeugend angenommen worden, daß die Originale zu einem Altarbezirk gehörten und daß je eines der Reliefs rechts und links der beiden Zugänge angebracht gewesen ist. Es war der «Altar des Mitleides», der im Zusammenhang mit dem Scheitern der Sizilischen Expedition errichtet worden sein dürfte. Thukydides sah in diesem abenteuerlichen, von Alkibiades angezettelten Unternehmen, das den Untergang Athens zur Folge hatte, den Beweis für seine Ansicht, daß die *πλεονεξία*, der Wunsch nach Mehrhaben, sowie die Sucht nach Ehre die Triebfedern menschlichen Handelns seien und daß sie zum Verderben führen müssen, wenn nicht die Vernunft und die Einsicht stärker sind. Dieser Gedanke durchzieht sein Werk

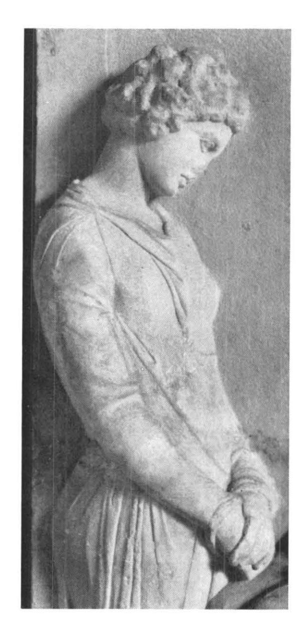
274
Medea und die Peliaden, Rom



274

über den großen Krieg. Es ist kaum zu übersehen, daß auch Orpheus, wie Alkibiades, es an der nötigen Zucht hat mangeln lassen, daß auch die Peliaden weniger Vernunft als den Wunsch nach neuem Glück hatten. Die Vermessenheit des Freundespaares von Theseus und Peirithoos, in die Unterwelt einzudringen und Persephone entführen zu wollen, ist das Thema des dritten Reliefs, auf dem Herakles erschienen ist, um einen der beiden aus der Unterwelt zu befreien, während der andere weiterhin dort bleiben muß. Das vierte Relief deutet auf die zarten Liebesbande, die sich zwischen Herakles und einer der Hesperiden anknüpften, und die durch das Erscheinen der Hera oder einer anderen Göttin zerrissen werden. Wer denkt dabei nicht an die verwegene Schiffahrt des athenischen Heeres zu fernen westlichen Gestaden, wo sich die Möglichkeit glücklicher Abenteuer zu bieten schien, und an die schmerzliche Enttäuschung nach dem Scheitern des Unternehmens. Auch in der troischen Tetralogie des Euripides wirkt die Schilderung der abfahrenden Griechenflotte, die dem Untergang entgegensegelt, wie eine Vorahnung jener Ereignisse, die den Untergang Athens bedeuteten. Auf die vor Syrakus Gefallenen hat Euripides ein Grabgedicht verfaßt, in dem er – so wird man annehmen dürfen – auf verwandte Vorgänge in der mythischen Vergangenheit verwies. Es könnten dann ähnliche gewesen sein, wie die auf den vier Reliefs dargestellten. Wenn sie die schmerzvollen Verluste schildern, die Ehepaare, durch Freundschaft oder Geschwisterliebe Verbundene und Verlobte trafen, so sind sie doch auch Beispiele dafür, daß das Unheil kommen mußte, weil die Vernunft gegen die Gier nach Glück nichts auszurichten vermochte.

Das Erkennen der den Menschen gesetzten Grenzen, die sich auf diesen Reliefs offenbaren, in der schmerzlichen Enttäuschung all zu hoch gespannter Erwartungen, deren Erfüllung schon in unmittelbare Nähe gerückt schien, ist auch der Grund für die Erschütterung, die am Grabe eines der Verstorbenen sichtbar wird. Der Betrachter von Grabreliefs, wie denen der Hegeso oder der Mnesarete (275), bedarf keiner Aufforderung durch eine Inschrift mehr, der Toten eine Minute stillen Gedenkens zu widmen. Zuneigung und Trennungsschmerz verbinden die Gestalt der sitzenden Frau, die einen Zipfel des Gewandes oder ein Schmuckstück hält, mit ihrer Tochter oder Dienerin, die ihr gegenübersteht. Beider Gedanken kreisen um dasselbe Thema, das von der einen tiefer, von der anderen weltlicher gefühlt wird. Hier wird Mitleid erzeugt wie bei dem Orpheus-Relief und den drei anderen


275 Grabmal der Mnesarete, München

vom Altar des Mitleides. Die Kopien dieser Reliefs dienten in römischer Zeit vielleicht als Grabdenkmäler, aber schon ursprünglich waren sie Sinnbilder des Abschiedes – der Stadt Athen von ihrer großen Zeit. Sie lassen erkennen, wie intensiv das athenische Volk die Bedeutung jener Katastrophe erfaßte, die hereinbrach, und wie sehr ihm bewußt war, welch tragische Rolle ihm auferlegt wurde.

Mit dem Verlust aller politischen Bedeutung büßte der athenische Staat seine bisher eigene verbindende Anziehungskraft ein, und auch die Götter, deren Größe noch einmal von Phidias aufgezeigt worden war, verloren ihre Macht. Richtschnur für das Individuum ist das Daimonion, die innere Stimme, die nur zu ihm allein spricht und deren Befehl Sokrates zum ersten Mal vernahm. Die Studien des Hippokrates über den menschlichen Organismus, das Suchen des Thukydides nach den Triebfedern des menschlichen Handelns, die Entdeckungen, die Euripides an der Psyche des Menschen machte, und die Bemühungen des Sokrates um den Einzelmenschen, den er ansprach, um mit ihm Probleme zu erörtern, charakterisieren die sich ergebende Hinwendung zum privaten Menschen. Die Worte des Sokrates: «Ich weiß, daß ich nichts weiß», sind überdies Ausdruck eines allgemeinen Zweifels, der die Zeit erfaßte; seine Richter hatten so unrecht nicht, wenn sie ihn wegen Gottlosigkeit verurteilten. Doch findet der Einzelne den Weg zum Gleichgestimmten, wenn er Verwandtes sucht und auf das Gute hofft. Auf den äußeren Schein darf er sich nicht verlassen, denn er kann Gutes verbergen und über Häßliches den Schleier der Schönheit breiten.

B. DIE KUNST DER ZEIT PLATONS

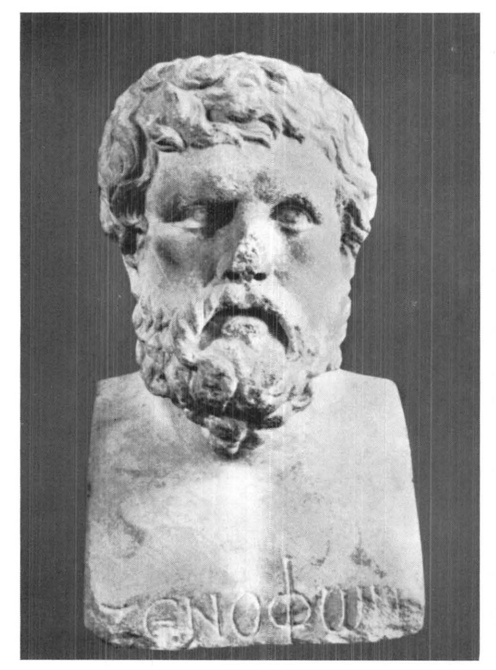
Eros und Pothos

Die dunkle Zeit der Bruderkriege, in der die griechischen Stämme – seit dem Untergang der Macht Athens bis zum Eingreifen makedonischer Heere – gegeneinander um die Vorherrschaft kämpften, entspricht der Spanne vom Tode des Sokrates (399 v.Chr.) bis zur Gründung der peripatetischen Philosophenschule (335 v.Chr.). Laut wird von der Größe Athens gesprochen, und selten ist über das Thema «Staat» so intensiv nachgedacht worden wie jetzt, da er mehr Gegenstand der Wissenschaft und der Spekulation war als eine reale Kraft. Echt ist der Ruf nach allgemeinem Frieden, der in den Wirren der unaufhörlichen Zwiste als Grundlage menschlichen Gedeihens ersehnt wird. Frieden und Genuß des Wohlstandes werden jetzt allein im Bereich der Familie gefunden; die private Sphäre bekommt neuen Wert. Sie bestimmt die Bilder auf den Grabreliefs des 4. Jahrhunderts (276), die bekunden, wie zentral die Stellung der Familie im Leben geworden ist. Dabei wird die Abwendung vom Ideal politischen Hervortretens und das wachsende Interesse am Eigenen deutlich. Es gibt keine großen Staatsmänner mehr, die für diese Zeit bezeichnend wären – weder Konon noch Epaminondas – aber auch keine Dichter. An deren Stelle scheinen Redner wie Isokrates, Hypereides, Demosthenes und Aischines getreten zu sein. Sie wenden ihre Kraft weniger der hohen Politik zu als Prozessen, die nur am Rande des allgemeinen Interesses stehen oder dem privaten Recht des Einzelnen dienen, der sich im Strudel der Öffentlichkeit behaupten muß.

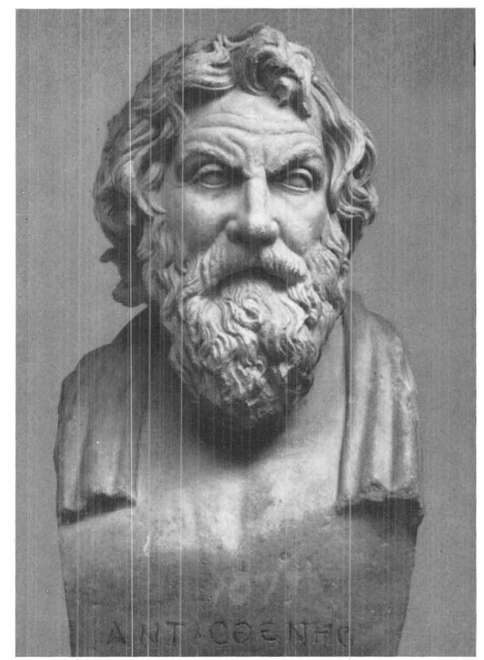
Die Flucht des Menschen in einen eigenen, bürgerlichen Bereich, den er sich selbst aufbaut und in dem er keine fremden Eingriffe zu fürchten hat, findet ihren Ausdruck in der überragenden Bedeutung, welche die Philosophie erhält. Sie führt den Geist zum Erkennen der Nichtigkeit des Täglichen, des trügerischen Scheines alles Sichtbaren und läßt ihn eine reinere, höhere Welt, die Welt der Ideen, ahnen. Platon (427–347 v.Chr.) ist daher die Persönlichkeit, die am stärksten dem Jahrhundert seinen Geist aufgeprägt hat. Neben ihm sind auch die anderen Schüler des Sokrates, obgleich verschieden, charakteristische Gestalten dieser Zeit.

276
Marmorlekythos, New York





277 Xenophon, Alexandria



278 Antisthenes, Vatikan

Xenophon (435–355 v. Chr.) konnte philosophische Arbeit mit der eines Heerführers vereinigen. Seine Anabasis, der Zug der Zehntausend durch die unwirtlichen Berggegenden Kleinasiens an das rettende Meer, ist allen wohlbekannt, doch als ein Ereignis, das beziehungslos in unserem Bewußtsein von griechischer Geschichte liegt, weil es ein privates Abenteuer war. Sein erst kürzlich bekanntgewordenes Bildnis (277), das wohl nach der Aufhebung seiner Verbannung entstanden ist, als man ihm im Zusammenhang mit der Schlacht bei Leuktra (371 v. Chr.) seine Spartafreundlichkeit verzieh, zeigt Xenophon als etwa sechzigjährigen Feldherrn, mit einem von Wind und Wetter gegerbten Gesicht, als Einzelgänger, der ganz auf sich gestellt das Geschick der zehntausend Griechen lenkte; es zeigt den nüchternen Denker, der über Geschichte, Philosophie, Pferdezucht und Erziehung in einem Stile schrieb, der wegen seiner Schlichtheit schon bei den Römern besonders geschätzt war. Das Bildnis scheint direkt nach dem Leben gearbeitet zu sein, denn es hat auch etwas von der Enttäuschung des Alternden eingefangen, der lange Zeit zurückgezogen auf seinem Gut bei Skillos, in der Nähe von Olympia, und später in Korinth lebte.

Abseits vom Getriebe der Welt suchte der Begründer der kynischen Schule, Antisthenes (ca. 455–ca. 360 v. Chr.), der als treuer Anhänger des Sokrates die Äußerlichkeiten des Lebens und alle gemeinhin als erstrebenswert geltenden Ziele verachtete, allein durch Tugend den Weg zum Glück. Von seinem Bildnis sind zahlreiche Kopien erhalten, unter denen die mit Inschrift versehene Herme aus Tivoli (278) die beste ist. Das Porträt des Philosophen entspricht der Überlieferung, die das Ungepflegte seiner Erscheinung und die Kränklichkeit seines Körpers hervorhebt. Wild und aufgewühlt sind die Formen, die Haare sträuben sich und fallen ungeordnet in das Gesicht, die Stirn ist von Falten durchzogen, und der Mund scheint verkniffen. So kommt zu dem Eindruck des betont Kompromißlosen noch ein Zug spöttischen Mißtrauens.

Neben dem resignierenden Kriegsmann und dem die Welt verachtenden Philosophen steht Platon (427–347 v. Chr.) als der große Vollender Sokratischen Denkens; er ließ die Menschen aufblicken zu jener Welt ewiger Wesenheiten, in der die Idee des Guten ihr Licht über alles breitet. Die zahlreichen erhaltenen Bildnisse des Philosophen sind untereinander recht verschieden, doch gehen sie alle auf jene Statue zurück, die der Perser Mithridates als Weihgeschenk für die Musen in der Akademie von Athen aufstellen ließ. Sie war ein Werk des Silanion, der als Meister der Charakterdarstellung gelten kann, sagte man doch von seinem Bildnis des sehr impulsiven Bildhauers Apollodoros, er habe in ihm den «Zorn» selbst dargestellt. Auch sein Platon-Bildnis muß tief in die Wesensart des Philosophen und seine Persönlichkeit eingedrungen sein, doch treffen die Kopisten meist nur eine der Seiten des Meisterwerkes, entweder das Verdrießliche der Miene, das daran denken läßt, daß in der Akademie das Lachen verboten war, oder den energischen, drängenden Geist eines vornehmen Forschers. So versagen die Kopien fast alle bis auf einen Kopf in Privatbesitz (279), der beides vereint und daher die beste – wenn auch noch keine vollkommene – Vorstellung von dem Original vermitteln kann.

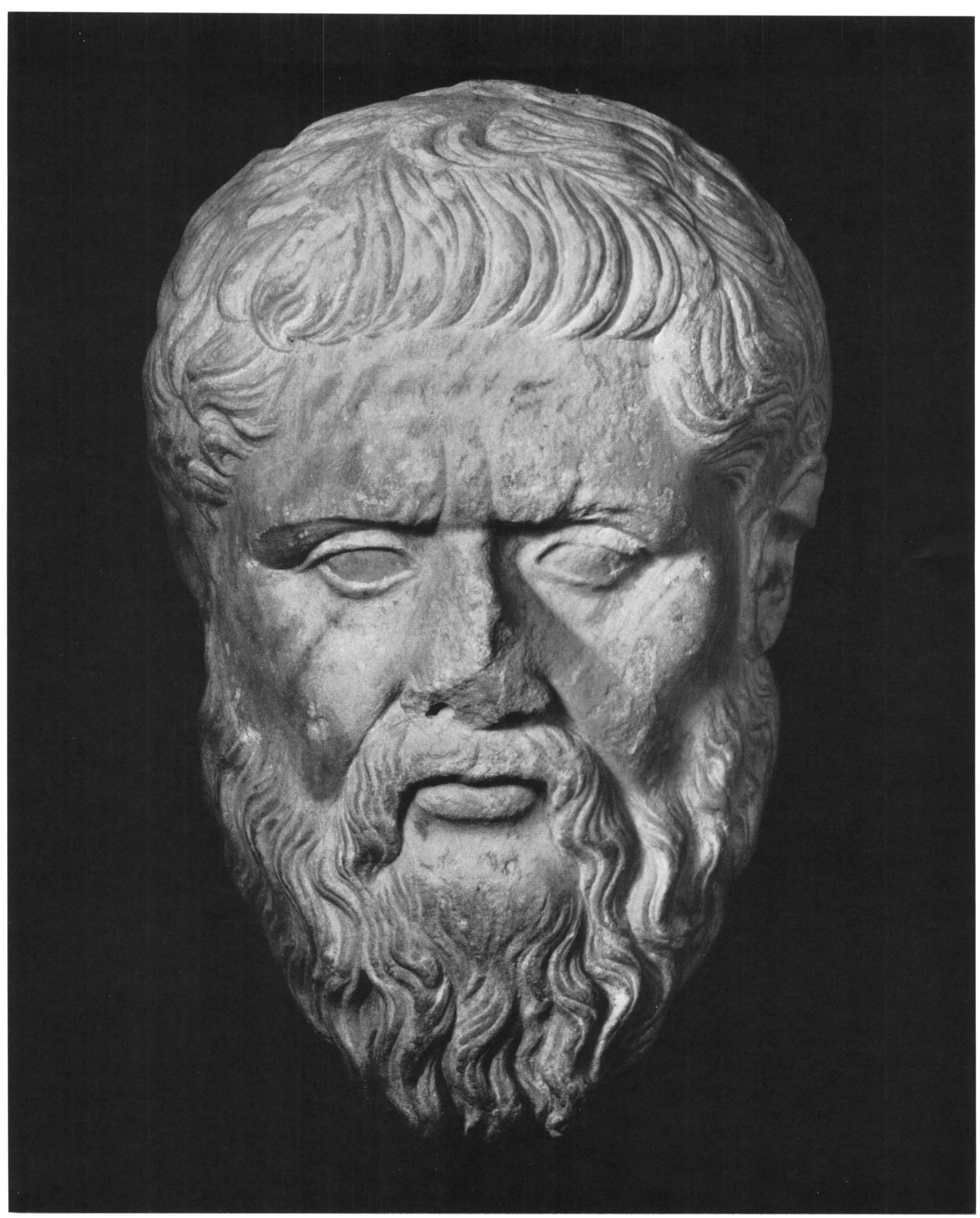
Der Künstler Silanion hat in dem Platon-Bildnis offensichtlich, wenn auch im einzelnen kaum nachweisbar, an Sokrates erinnert, der in seinem großen Schüler fortlebte. Er hat ihn als den Sproß einer altattischen Familie mit sorgfältig frisiertem Haar und mit gepflegtem Äußeren geschildert und ihm auch die breite Stirn gegeben, von der die Schriftsteller berichten; doch ist dies alles nur das Gehäuse für einen nie ruhenden Geist. Was er sieht, während die Augen sich auf die allen

zugängliche irdische Welt richten, ist das hohe, ferne Reich der reinen Ideen, das sich ihm allein erschloß.

Diese drei Bildnisse sind wie die vom Ende des 5. Jahrhunderts Abbilder, welche sich aus der äußeren Erscheinung des Menschen und seinem Charakter wie aus zwei getrennten Bestandteilen zusammensetzen. Dabei ist das Platon-Bildnis des Silanion von betont schlichter Einfachheit, und man sieht, daß der Künstler – wie der Philosoph – die Kunstwerke der Vergangenheit gekannt und geschätzt hat. Platon selbst hat, vor allem im Alter, nicht viel von der Kunst seiner Zeit gehalten, weil ihr eine wahre Einsicht in das Wesen der Dinge fehlte. Daß gelegentlich die Künstler selbst an sich irre wurden, ergibt sich aus dem Verhalten jenes von Silanion als «Zorn» porträtierten Apollodoros, der oftmals seine eigenen Arbeiten, sobald sie fertig waren, zerstörte, weil sie ihn offenbar so wenig befriedigten. Vielleicht war dies kein Einzelfall, denn die Künstler des 4. Jahrhunderts waren stets dem Vergleich mit den großen Meistern der Vergangenheit ausgesetzt. Sie selbst hatten reges Interesse an allen Kunstwerken, die seit den Perserkriegen entstanden waren, weil sie hier die Wurzeln der eigenen Kunst sahen und weil sie diese Kunst als eine Einheit und sich selbst als Fortsetzer empfanden. Diese Einstellung, die im wesentlichen auch die folgende Zeit bestimmt, hatte zur Folge, daß bei der kontinuierlich anwachsenden Zahl der Kunstwerke jeweils die folgende Generation eine breitere Grundlage vorfand und ein Erbe übernehmen konnte, das stets wirksam und gegenwärtig blieb. Daher ist auch das Wort «Klassizismus» nicht am Platze, wenn sich seither immer wieder einmal spätere Schöpfungen sehr eng an ältere anschließen, und es kann eigentlich kaum *daran* liegen, wenn Platon der Kunst seiner Zeit so geringe Bedeutung beimißt. Sie stand unter dem Schatten der Großen, die für den Philosophen die Künstler schlechthin sind, Polygnot, Polyklet und «Phidias, der so herrlich schöne Werke geschaffen hat» (Menon 91 d). Diese große Verehrung der älteren Kunst durch Platon herrschte auch unter den Künstlern seiner Zeit.

Ganz unter dem Eindruck Phidiasischer Götterbilder steht die Eirene mit dem Plutosknaben auf dem Arm. Kephisodotos, der von Pausanias als Meister dieser Statue bezeugt wird, ist vermutlich der Vater des großen Praxiteles gewesen; als seine Blütezeit gibt Plinius die Jahre 372–368 v. Chr. an. Die Eirene-Statue scheint im Zusammenhang mit politischen Erfolgen des Jahres 375 v. Chr. aufgestellt

279 Platon, Privatbesitz





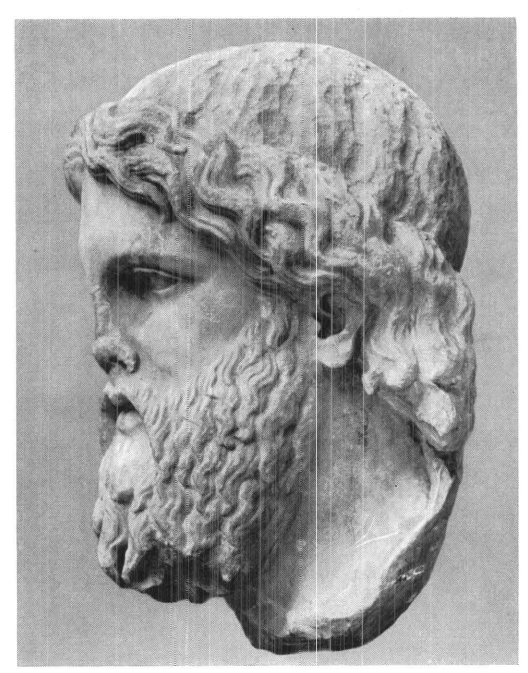
280 Eirene, München

worden zu sein. Sie stand auf der Agora von Athen und war, wie Abbildungen auf Münzen und Vasen sowie verwandte Gestalten auf Reliefs zeigen, bald berühmt. Am besten gibt sie eine Kopie in München (280) wieder, an der nur der rechte Arm und die Kanne in der linken Hand ergänzt sind. Statuen wie die Prokne des Alkamenes (236), die Koren vom Erechtheion und Eileithyien des 5. Jahrhunderts haben ein ähnlich schweres Gewand wie die Eirene und ähnlich betonte senkrechte Faltenzüge bei Polykletischem Standschema. Das Thema freilich ist neu. Die mütterliche Gestalt stützt sich hoch auf ein langes Zepter und trägt auf dem Arm als Sinnbild des Reichtums den kleinen Plutosknaben, der den einen Arm zu ihr hinstreckt, mit dem anderen das Füllhorn umfaßt, das sie in der Hand hält. Die Statue ist Ausdruck der allgemeinen Friedenssehnsucht und der Überzeugung, daß nicht der Sieg, sondern der Friede die Grundlage menschlichen Glückes ist; Nike, die Spenderin des von Zeus gesandten Sieges, mußte der Eirene weichen, die liebevoll mit dem zarten Plutoskinde umgeht. Angesichts der Innigkeit in Haltung und Blick, der Ruhe, die von der Göttin ausgeht, und ihrer dabei gewahrten Verehrungswürdigkeit fällt es schwer, bei der Nachricht vom Funde einer «Heiligen Jungfrau mit dem Kind», der im 17. Jahrhundert in der Gegend der Agora gemacht wurde, nicht an diese Eirene zu denken. Jene – aus unerfindlichen Gründen bald zerschlagene – Marmorstatue wird wohl eher eine Kopie der Eirene gewesen sein als das wahrscheinlich doch aus Bronze gearbeitete Original.

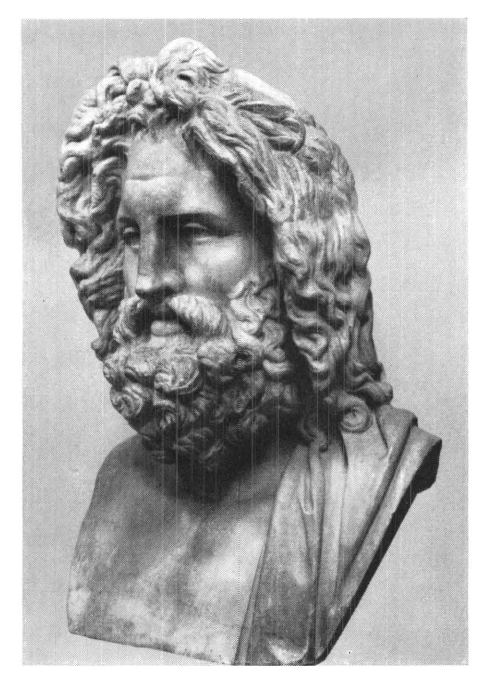
Ebenso ernst und großartig ist der Apollon des Skopas, der in Rhamnus stand und von Augustus nach der Schlacht bei Aktium in den neuen Apollontempel auf dem Palatin gebracht wurde. Der Gott ist in ganzer Gestalt auf dem Relief der Basis von Sorrent (452) zu sehen, während die Kopien leider unvollständig sind (281). Mit den langen, schweren Falten und der doppelten Gürtung des Gewandes erinnert dies Werk an Phidiasische Statuen, besonders an Athenen, deren ruhevolle Erscheinung in dem kitharaspielenden Gott glanzvoll gesteigert ist. Leider wurde bisher keine Kopie des Kopfes aufgefunden, die zeigen könnte, wie Skopas die rauschhafte Begeisterung des Sängers, der Kresilas einst bei seiner Statue des Anakreon (224) Gestalt gegeben hatte, in Apollon göttlich erhöht hat. An Apollon-Bilder der Phidiasischen Kunst konnte er sich kaum anschließen, da dort die Vorstellung von dem Sängergott hinter den anderen Aspekten des Apollon zurücktrat.



281 Apollon, Florenz



282 Zeus, Boston



283 Zeus, Vatikan

So sehr die von Phidias geschaffene Göttervorstellung auch jetzt bestimmend bleibt, wird doch gegenüber der damals vorherrschenden fast erdrückenden Größe eher das Milde und Gütige hervorgehoben. Ein originaler Zeuskopf aus Mylasa (282) galt lange Zeit als ein Werk, das vom Olympischen Zeus des Phidias direkt abhängig sei; doch stärker als bei diesem, und auch bei dem stehenden Zeus (216) ist die väterliche, freundliche Seite des Gottes hervorgekehrt. Wenn er geradezu mit Mitgefühl auf die Menschen herabzusehen scheint und damit etwas vom Wesen des Heilgottes Asklepios hat, so mag das auch mit der besonderen Seite des in Karien verehrten Zeus Labraundos zusammenhängen. Der unbekannte Künstler hat jedenfalls nur das an dem olympischen Zeus des Phidias gesehen, was auch die späteren Quellen hervorheben, nicht aber die erderschütternde Kraft des Wolkensammlers, wie sie die von Phidias zur Erklärung seines Werkes zitierten Homer-Verse in Erinnerung rufen.

Stärker als ein anderes Bildwerk hat der Zeus von Otricoli (283), vornehmlich durch die ihm von Goethe entgegengebrachte Verehrung, die heutige Vorstellung von Zeus bestimmt. Als Schöpfer des Originales darf Bryaxis gelten, ein wohl karischer

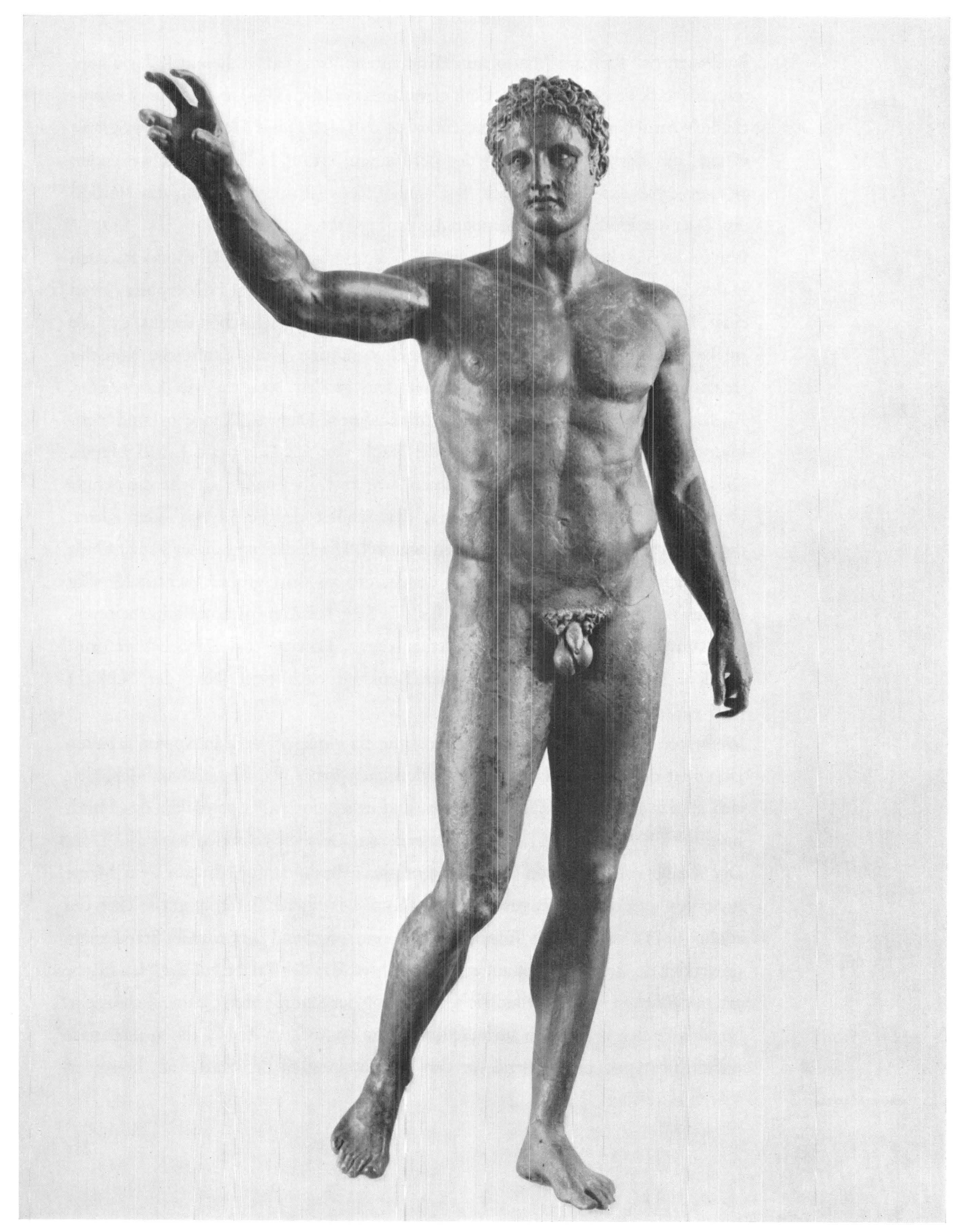
Bildhauer, der auch am Mausoleum mitarbeitete. Zeus hat in diesem Kolossalkopf mit den stark beschattenden Locken etwas unterweltlich Dunkles, aber auch eigentümlich Anziehendes und Faszinierendes, so daß sich dieses Ideal dem des Serapis nähert, das derselbe Bryaxis in der berühmten, später in Alexandria stehenden Statue verbindlich gestaltet hat. Bei seinem Zeus ist aber trotzdem das Vorbild des Zeus des Phidias bestimmender Ausgangspunkt.

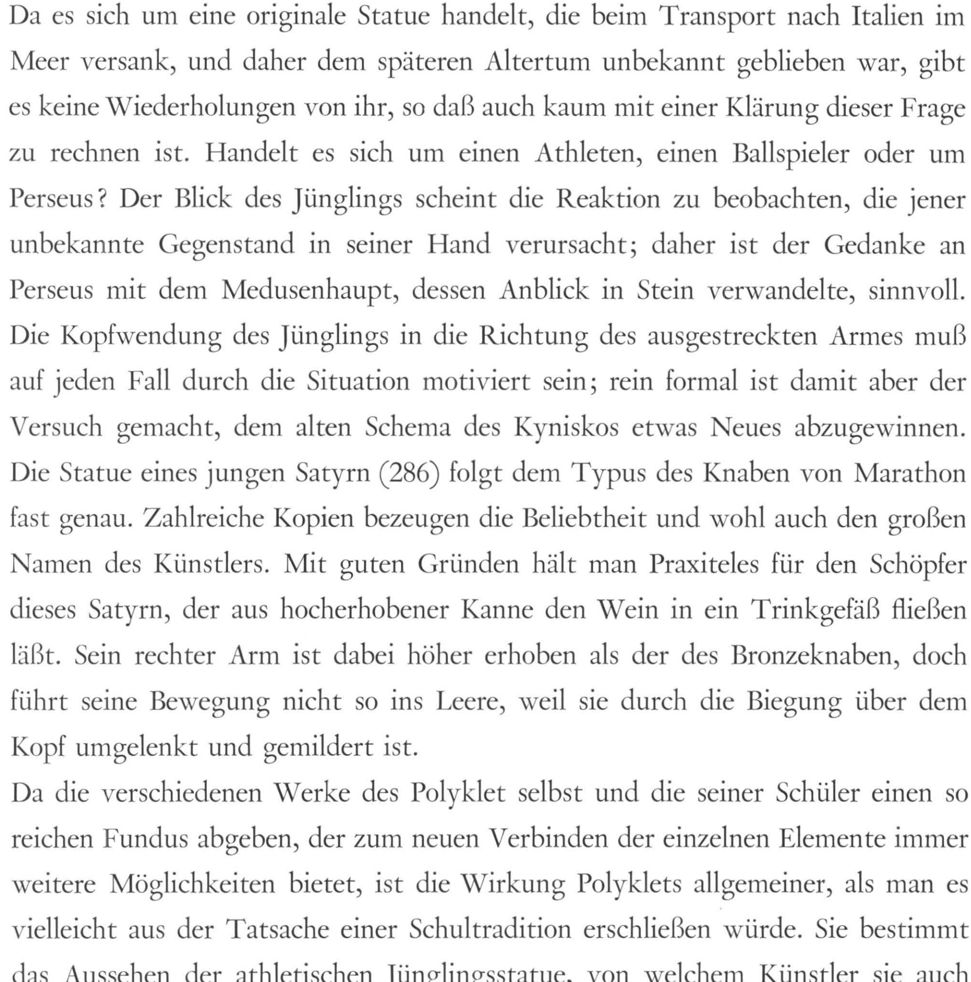
Wie in der Verehrung für Phidias sind sich die Bildhauer des 4. Jahrhunderts auch in der Anerkennung der großen Leistung des Polyklet mit dem Philosophen Platon einig. Polyklets starke Wirkung auf die Folgezeit ergibt sich schon daraus, daß die antike Überlieferung von einer langen Schultradition weiß. Zahlreiche Künstler stehen in direktem Zusammenhang mit dem großen Meister, wie Asopodoros, Alexis, Aristides, Phyrnon, Deinon, Athenodoros, Dameas, Kanachos und Periklytos, oder mit seinem jüngeren Bruder Naukydes, wie Polyklet d.J. und Alypos. Diese Künstler sind für uns nur Namen, wie auch diejenigen, welche die Schule fortsetzten, zum Beispiel Antiphanes, der Schüler des Periklytos, oder Kleon, der wiederum dessen Schüler gewesen sein soll. Die Bedeutung dieser Kunstschule aber zeichnet sich ab, wenn unter denen, die an dem großen, achtunddreißig Statuen umfassenden Weihgeschenk für den Sieg bei Aigospotamoi mitarbeiteten, die Künstler Antiphanes, Alypos, Athenodoros, Dameas und Kanachos genannt werden. Die Spartaner stifteten dies Denkmal nach dem Jahre der Schlacht (405 v. Chr.).

Wenn von keinem dieser Künstler auch nur ein einziges Werk in Kopien erhalten ist, so ist doch die Wirkung des Polykletischen Erbes überall sichtbar. Man hielt sich an das so variationsfähige Schema, und es scheint dabei besonders das Standmotiv des Kyniskos (201) gewesen zu sein, das Gefallen gefunden hat.


284 Knabe aus Marathon

Der Knabe von Marathon (284), eine originale Bronzestatue, die aus dem Meere geborgen werden konnte, verbindet dem Kyniskos eigene Elemente mit solchen des Idolino (248), während der Kopf dem Kanon entsprechend zur Seite des Standbeines gewendet ist. Sein Blick ist auf etwas gerichtet, das der Knabe auf der Handfläche trug und dessen Fehlen die sachliche Erklärung der Statue vorerst unmöglich macht. Sonst ließe sich vermutlich auch die Bewegung des rechten Armes, die so stark nach außen führt und bestimmend für den Gesamteindruck der Statue ist, besser erklären als bisher.





Ein ähnliches Problem stellt die ebenfalls im Meere gefundene Statue des Jünglings von Antikythera (285), weil auch hier der Gegenstand in der rechten Hand fehlt. Da es sich um eine originale Statue handelt, die beim Transport nach Italien im Meer versank, und daher dem späteren Altertum unbekannt geblieben war, gibt es keine Wiederholungen von ihr, so daß auch kaum mit einer Klärung dieser Frage zu rechnen ist. Handelt es sich um einen Athleten, einen Ballspieler oder um Perseus? Der Blick des Jünglings scheint die Reaktion zu beobachten, die jener unbekannte Gegenstand in seiner Hand verursacht; daher ist der Gedanke an Perseus mit dem Medusenhaupt, dessen Anblick in Stein verwandelte, sinnvoll. Die Kopfwendung des Jünglings in die Richtung des ausgestreckten Armes muß auf jeden Fall durch die Situation motiviert sein; rein formal ist damit aber der Versuch gemacht, dem alten Schema des Kyniskos etwas Neues abzugewinnen. Die Statue eines jungen Satyrn (286) folgt dem Typus des Knaben von Marathon fast genau. Zahlreiche Kopien bezeugen die Beliebtheit und wohl auch den großen Namen des Künstlers. Mit guten Gründen hält man Praxiteles für den Schöpfer dieses Satyrn, der aus hocherhobener Kanne den Wein in ein Trinkgefäß fließen läßt. Sein rechter Arm ist dabei höher erhoben als der des Bronzeknaben, doch führt seine Bewegung nicht so ins Leere, weil sie durch die Biegung über dem Kopf umgelenkt und gemildert ist.

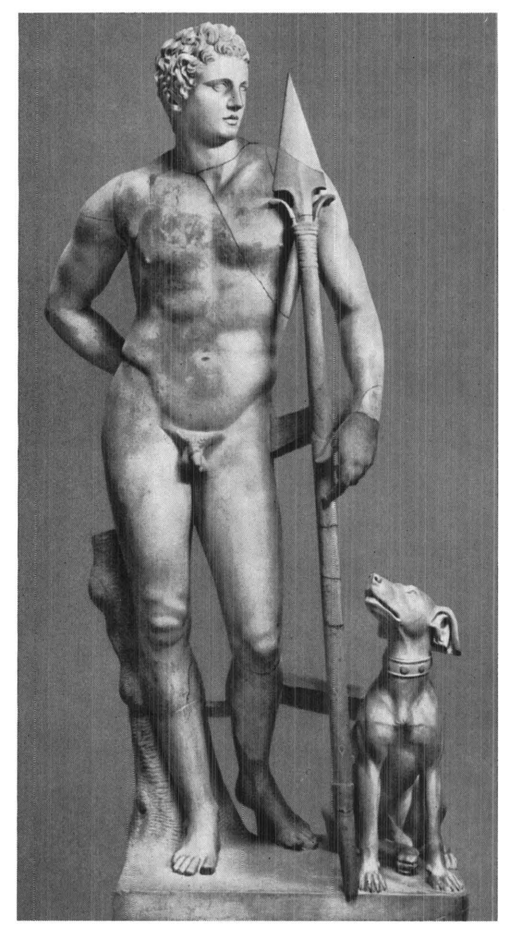


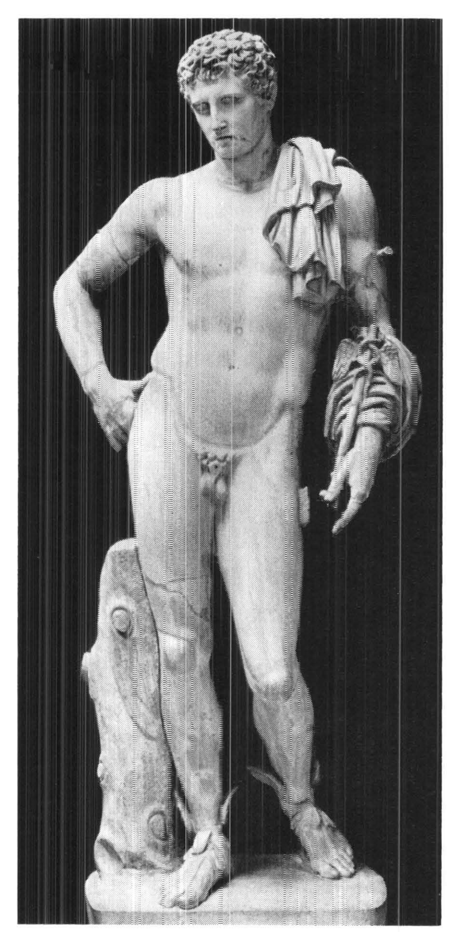
286 Satyr, Dresden

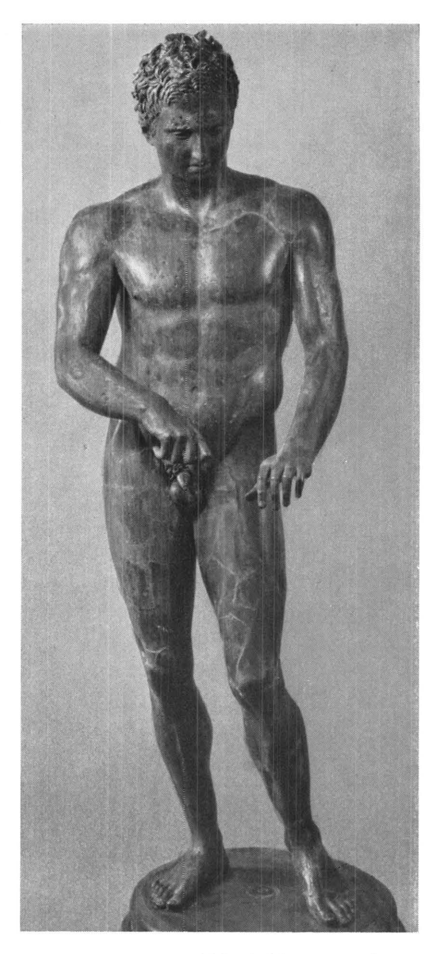
Da die verschiedenen Werke des Polyklet selbst und die seiner Schüler einen so reichen Fundus abgeben, der zum neuen Verbinden der einzelnen Elemente immer weitere Möglichkeiten bietet, ist die Wirkung Polyklets allgemeiner, als man es vielleicht aus der Tatsache einer Schultradition erschließen würde. Sie bestimmt das Aussehen der athletischen Jünglingsstatue, von welchem Künstler sie auch stammen mag.

Die Statue des Meleager (287) verbindet das Schema des Doryphoros mit der Kopfwendung des Kyniskos und mit dem bei dem «Narziß» und Herakles (202, 203) erstmalig verwendeten Einstützen der Hand auf den Rücken. Ein Hermes (288) im Schreitmotiv des Doryphoros stützt die Rechte in die Hüfte und blickt dem Kanon entsprechend nach der Seite des Standbeines. Mehr an den Idolino knüpft jener Athlet an, der seine Strigilis reinigt, von dem es eine Bronzekopie (289) und zahlreiche Wiederholungen aus Marmor gibt. Er könnte von Daidalos stammen, der ein Enkel des Polyklet gewesen zu sein scheint und unter dessen Werken

285 Jüngling aus Antikythera


287 Meleager, Berlin


288 Hermes, London


289 Athlet aus Ephesos

Plinius zwei Statuen von Athleten mit Strigilis nennt, auch wenn keine Verbindung besteht zwischen der Bronzestatue und der bei den gleichen Ausgrabungen in Ephesos gefundenen Daidalos-Signatur.

Diese drei Statuen, die bei ähnlichem Motiv der Beine die Haltung des nackten männlichen Körpers variieren, sind geschlossener als die zuerst betrachteten, denen das linke Standbein und die ausfahrende Bewegung des rechten Armes gemeinsam war. Meleager blickt zwar in die Ferne, doch fügt sich seine Gestalt in ein hohes Rechteck ein, wie der Schaber, der ganz in seine Tätigkeit vertieft ist, und Hermes, der als Seelengeleiter nachdenklich zu Boden blickt. Da der Meleager mit der Kunst des Skopas in Verbindung steht und der Hermes mit der des Praxiteles, ist

die Wirkung Polyklets auch auf die außerhalb seiner Schultradition stehenden Künstler ersichtlich. Auch die verhältnismäßig starke Ausrichtung der Statuen auf *eine* Ansicht hin, verbindet sie mit denen des alten Meisters.

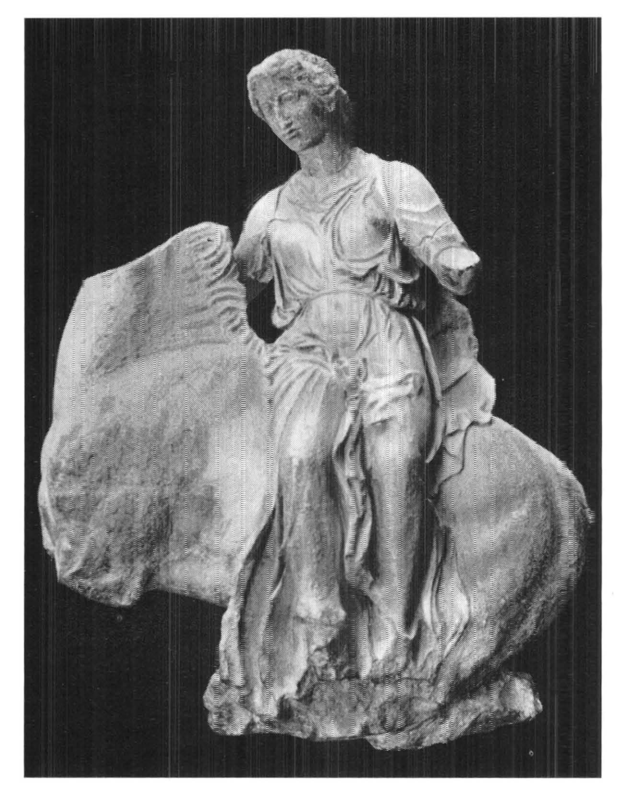
Für die weibliche bekleidete Statue bot die Kunst des 5. Jahrhunderts als Ausgangspunkt die strenge Form der Peplosstatue, wie sie Kephisodotos in seiner Eirene verwendet hat, doch stand den Künstlern des 4. Jahrhunderts auch das Beispiel der faltenumspielten Gestalten zur Verfügung, deren heitere Schönheit gerade erst entdeckt war (259).

Hier hat besonders Timotheos angeknüpft, ein Künstler, von dem die schriftliche Überlieferung hauptsächlich seine Mitarbeit am Mausoleum von Halikarnass erwähnt. Bekannt ist seine Artemis durch die Abbildung auf der Basis von Sorrent (290), wo sie neben dem Apollon des Skopas erscheint, denn auch sie stand zur Zeit des Augustus im Apollotempel auf dem Palatin. Timotheos hat bei dieser Statue trotz der Peplostracht das Vorherrschen der Senkrechten durch ein neuartiges Standmotiv gebrochen, welches nur möglich wird, weil sich die Göttin auf eine hohe Fackel stützt: das linke Spielbein ist über das rechte geschlagen. Hierdurch sowie durch die sich auf der Brust kreuzenden Bänder und durch das Einstützen der Rechten entstanden komplizierte und schräge Faltensysteme, unter denen man, deutlicher auch als etwa bei der Eirene (280), den Körper sehen konnte. Somit stellt diese Artemis einen Versuch dar, unter Berücksichtigung des ruhigen Standes der Göttin den Faltenstil eines Paionios auf eine Peplosstatue zu übertragen und statt der gekurvten gerade Faltenlinien zu verwenden. Augustus muß die Statue sehr geschätzt haben, hat er doch den im Laufe der Zeit beschädigten Kopf durch den Künstler Euander anläßlich der Überführung des Werkes nach Rom erneuern lassen.

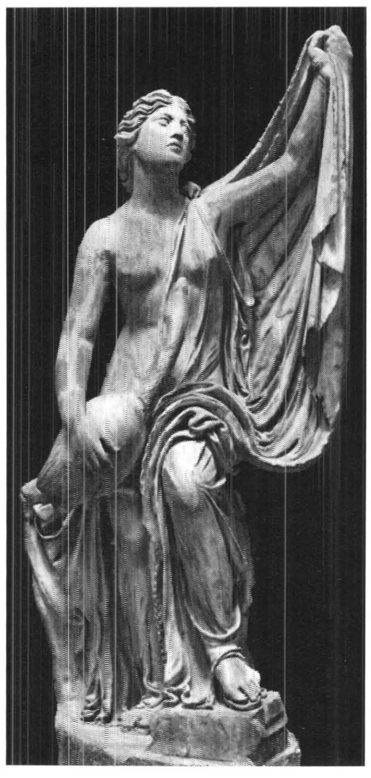


290 Basis, Sorrent

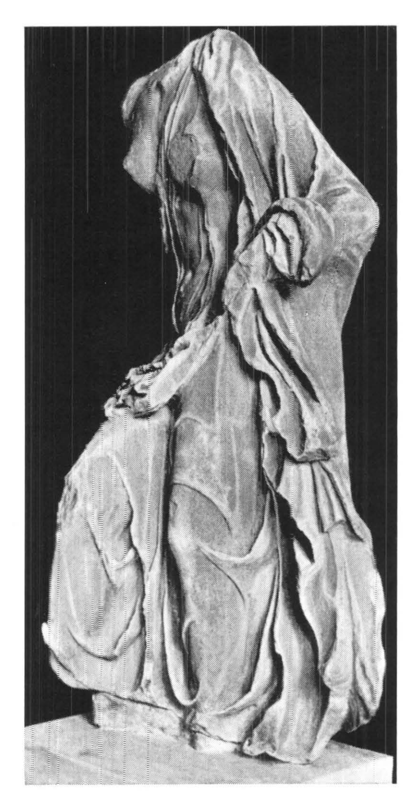
Durch Inschriften ist die Mitwirkung des Timotheos am Neubau des Asklepiostempels von Epidauros bezeugt, mit dem bald nach 385 v. Chr. begonnen wurde, wobei der Bildhauer offenbar nur die Modelle für die Giebelgruppen, eigenhändig aber einige Akroterfiguren machte. Von diesen – an Qualität den mehr handwerklichen Giebelfiguren bei weitem überlegen – sind mehrere erhalten, doch ist ihre Verteilung auf Timotheos und einen anderen mit ihm zusammen am Bau tätigen Künstler nicht sicher. Die Hand eines großen, nicht nur auf effektvolle und virtuose Marmorarbeit ausgerichteten Meisters verraten eine Nike und zwei Mädchen auf



291 Akroter aus Epidauros



292 Leda, Rom



293 Mädchen Burlington

Pferden (291). Die Gewänder dieser Wesen, die sich bewegen und dem Wind ausgesetzt sind wie die Nereiden des Grabmonumentes von Xanthos (256), schmiegen sich eng an den Körper, und die langen Gratfalten folgen einem weiten Schwung, ringeln sich aber auch plötzlich zu Bäuschen zusammen, wodurch der Körper gegen einen Hintergrund gesetzt und wirkungsvoll gegliedert wird.

Damit stimmt ein vielkopiertes Werk überein, das in der Literatur zwar nicht erwähnt wird, aber auf Grund der Verwandtschaft mit den Akroterfiguren als ein Werk des Timotheos gelten kann, die Leda mit dem Schwan (292). Unter der Drohung des angreifenden Adlers duckt sich die Leda und gewährt dem flüchtenden Schwan Schutz; sie drückt ihn an sich und spannt abwehrend ihr Gewand weit aus. Teilweise Entblößung, das Durchscheinen des Körpers und dessen Gegensatz zu dem Gewand sind hier durch die plötzliche Bewegung der Leda und durch das Thema – die Liebesbegegnung mit dem verwandelten Zeus – bestimmt.

In der Zartheit der Empfindung und auch im Faltenstil schließt sich an die Leda eine Mädchengestalt, die oft kopiert und mehrfach umgebildet worden ist (293). Sie scheint leicht nach vorne gebückt mit von der Schulter gleitendem Gewand herabzusteigen, indem sie den Saum des Kleides hochrafft; vielleicht ist es die befreite Andromeda. Wieder preßt der Wind, der wie bei den Akroterfiguren von Epidauros das Gewand ergriffen hat, den dünnen Stoff an den Körper, so daß knitternde Falten den mädchenhaften Leib umziehen.

Wohl mit Recht wird dem Timotheos auch eine Athena (294) zugeschrieben, die sich sehr weit von dem Bilde entfernt, das in Athen durch die Werke des Phidias Gültigkeit erlangt hatte; die Statue, welche die Göttin nach oben blickend und mit eingestützter Rechten zeigt, ruft in ihrer Menschengleichheit die Erinnerung an Athenen aus dem Kreis des Myron wach. Sie fällt dabei durch ihren plumpen Stand auf. Wenn man aber die anderen Statuen des Meisters daraufhin betrachtet, so scheint er sich überhaupt des sonst so beliebten Polykletischen Schreitmotives nicht bedient, sondern nach originellen Lösungen gestrebt zu haben. Die Artemis hatte das eine Bein über das andere geschlagen, Leda duckte sich mit vorgesetztem, höher auftretendem «Spiel»-Bein, Andromeda stieg herab, und so fügt sich die Athena gut in die Reihe, die einen eigenwilligen Meister verrät. Der Mantel der aufblickenden Athena ist fast gleichmäßig von nur wenig geschwungenen, beinahe geraden Falten durchzogen, die alle schräg und in scharfen Linien über den Körper laufen. Damit hat Timotheos dem sonst üblichen senkrechten Faltenverlauf bei ruhigen Gewandstatuen etwas Neues entgegengesetzt, das wie bei der Artemis aus dem kalligraphischen Stil genommen ist. Er unterstreicht mit dem Gewand das Mädchenhafte der schlanken Gestalt und führt mit den Linien der Falten den Blick des Betrachters schräg empor in dieselbe Richtung, in die auch der Blick der Göttin geht.



294 Athena, Berlin

Die Bedeutung seiner Erfindung wurde bald von anderen Künstlern erkannt, die durch senkrechte und schräge, gerade und geschwungene Falten die Gewandstatue mit großem Reichtum ausstatten. Im Zusammenhang mit den Skulpturen des Mausoleums von Halikarnass steht der Typus einer betenden Frau. Vielleicht war es Bryaxis, der zuerst den Reiz jener waagerecht gespannten Stoffbahn erkannte, die sich zwischen den leicht ausgebreiteten Armen ergab und die sich trennend zwischen Ober- und Unterkörper legte. Unter den originalen Frauenstatuen des

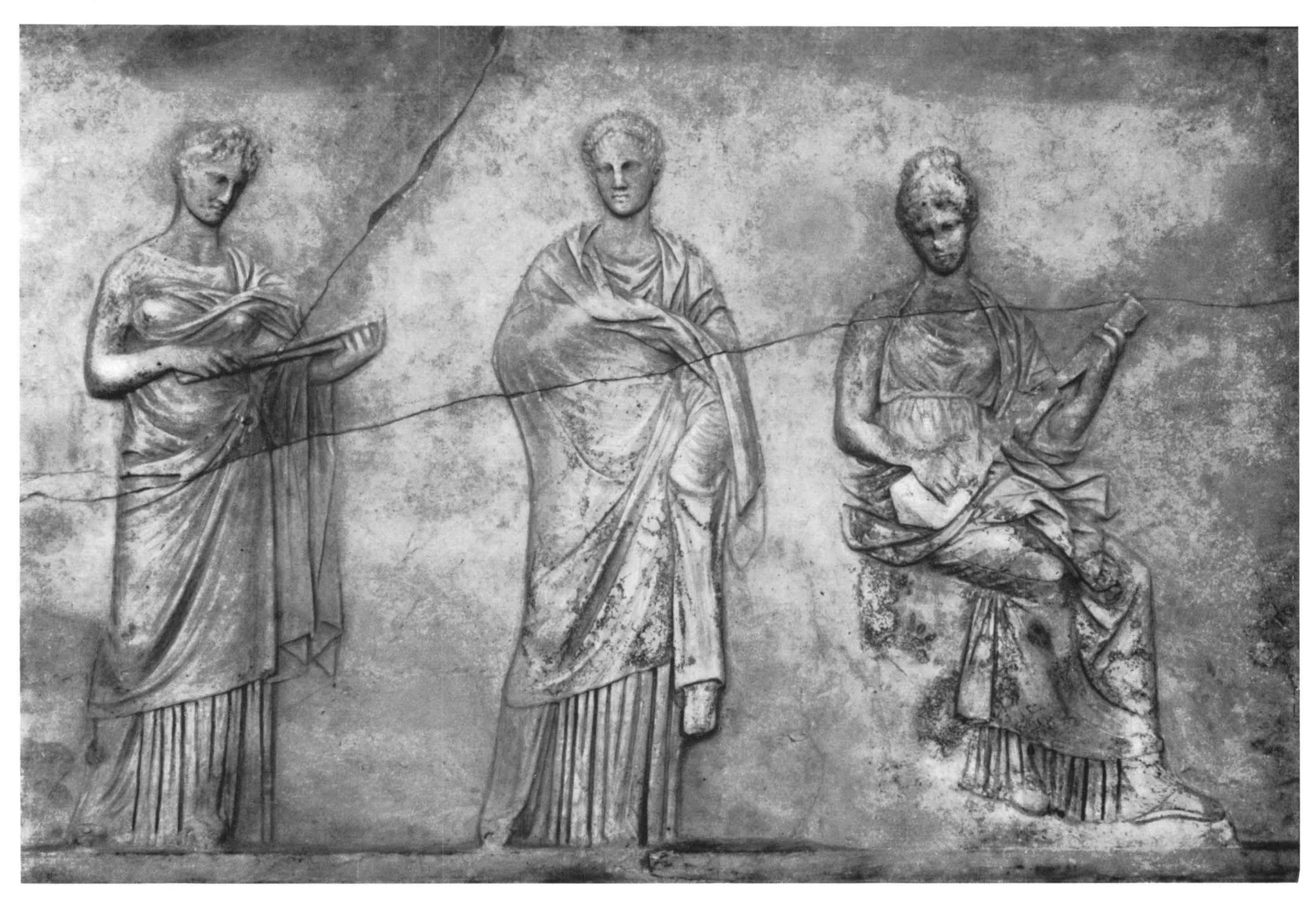
Mausoleums ist die sogenannte Artemisia (295) nach diesem Schema aufgebaut, und sogar die Statue des Fürsten, in der man Mausolos selbst zu erkennen glaubte (296), folgt ihm in ihrer Anlage. Der Querwulst ist hier allerdings zu einer eigenwilligen breiten Stoffpartie verändert, die die Pracht der fürstlichen Kleidung steigert. Sie ist in ihrer Fülle ebenso barbarisch wie es die Züge des Fürsten sind mit dem traurigen Blick und dem lang herabwallenden Haar.



295 Fürstin aus Halikarnass

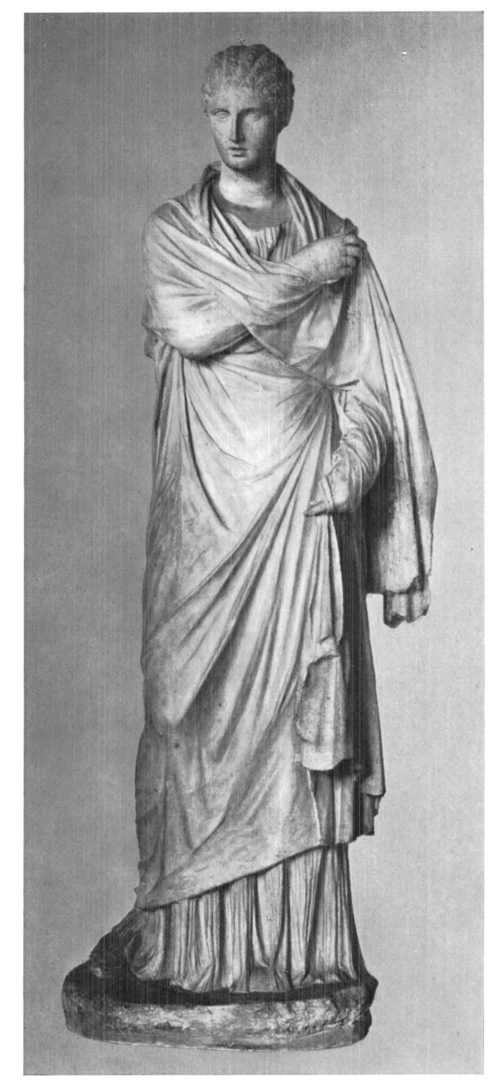


296 Fürst aus Halikarnass



297 Musenbasis, Athen

Das Grundschema dieses Frauentypus läßt sich in verschiedener Weise abwandeln, wie etwa das Relief auf der Basis von Mantinea (297) zeigt. Auf ihr standen einst die Statuen der Leto, des Apollon und der Artemis, die, wie Pausanias VIII 9,1 berichtet, Werke des Praxiteles waren. Erhalten sind von der Basis nur die beiden Nebenseiten und die Hälfte der Basisfront mit sechs Musen, Apollon, Marsyas und dem Skythen. Die Musen, die ohne Handlung wie Statuen vor dem freien Grunde stehen, sind mit Chiton und Mantel bekleidet, deren reiche Erscheinung durch Querwülste, die den Körper waagrecht überschneiden, durch um den Arm gewickelte Gewandteile, die dann senkrecht herabfallen, und durch schräge und senkrechte Faltenstreifen bestimmt wird.



298 Herkulanenserin, Dresden



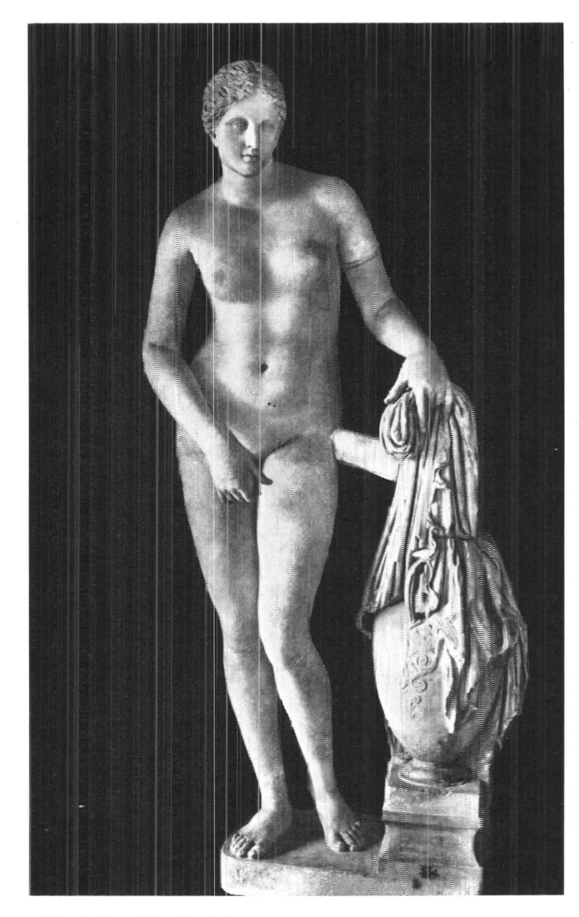
299 Grabrelief, Athen

Diesen Gestalten der Musenbasis entsprechen zwei Statuen (298), die aus den ersten Ausgrabungen von Herkulaneum stammen und seither als die Herkulanenserinnen bekannt sind. Die Originale, die sie wiedergeben, sind wohl richtig als Demeter und Kore erkannt worden; später hat man Kopien dieses Statuentypus gerne mit einem Bildniskopf versehen, und schon ein Grabrelief des 4. Jahrhunderts (299) übernimmt die wesentlichen Formen für eine statuenhaft dastehende Frau. Bei ihr und den Herkulanenserinnen ist die Wirkung des Gewandes noch gesteigert durch die

feine Unterscheidung der glatteren Stoffe und der in dünne Falten aufgelösten, doch ist die Ähnlichkeit mit den Musen der Basis überraschend groß. Die Wirkung solcher Frauenfiguren reicht bis in die Malerei, wo etwa die Kalypso auf dem Gemälde des Nikias (332) wie eine der Musen wirkt. Es ist im übrigen daran zu denken, ob jener Maler, dessen Zusammenarbeit mit Praxiteles von Plinius bezeugt ist, nicht die Skizze der Musenbasis für den Bildhauer gemacht haben könnte. Hier im Umkreis des Praxiteles fand die Darstellung der vornehmen griechischen Frau ihre endgültige Form. Timotheos war dem Mädchenhaften gegenüber aufgeschlossen und hat mit feinem Sinn das Hingebungsvolle der Leda, das Unsichere der Andromeda, das heiter Unbeschwerte der Akroterfigur und das ahnungsvoll Suchende der Athena gesehen und alle diese Gestalten mit dem Reiz fast rührender Zartheit ausgestattet.

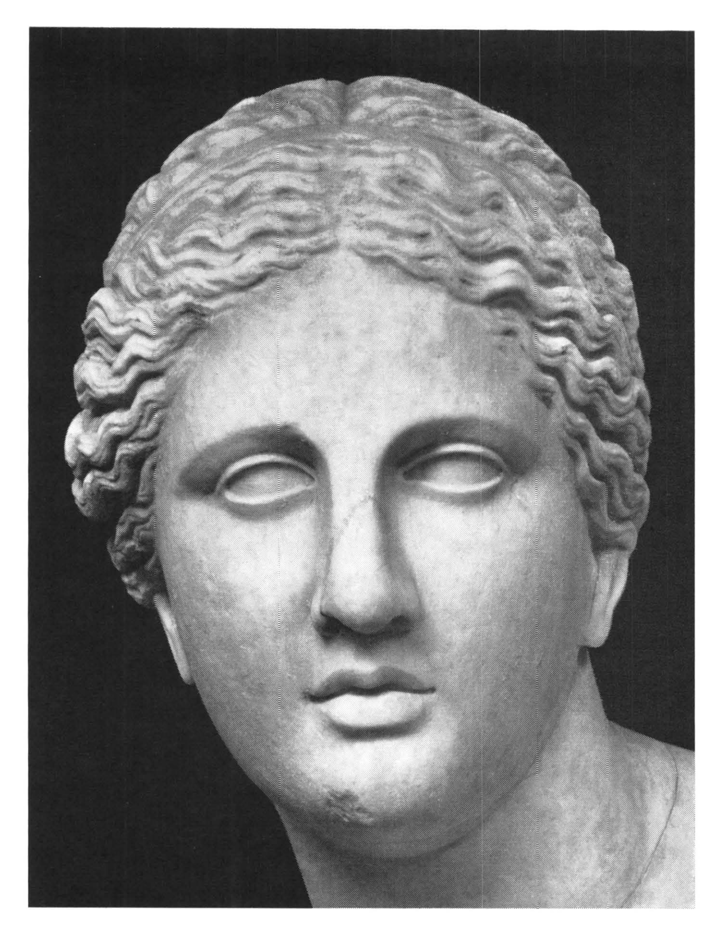
Praxiteles aber kann als derjenige unter den Künstlern gelten, der die Frau eigentlich erst entdeckt hat. Wenn unter seinen Werken die weiblichen Statuen bei weitem überwiegen, so sind es jedoch weniger die Gewandstatuen, die ihn so berühmt machten, sondern die Aphrodite-Statuen, welche die weibliche Schönheit unverhüllt zeigten.

Es bedurfte großer Kühnheit, die Göttin Aphrodite nackt darzustellen; zahlreiche Epigramme bewundern den Praxiteles deshalb, und sie berichten auch von dem Einverständnis der Göttin. Die bekannteste unter den Aphrodite-Statuen des Praxiteles, die Plinius 36, 20–22 nennt, war jene von Knidos (deren Ruhm so groß war, daß die Knidier ein Angebot des Königs Nikomedes von Bithynien erhielten, ihnen gegen Herausgabe der Statue alle Schulden zu tilgen, was sie aber ablehnten). Die Aphrodite stand von allen Seiten den Blicken zugänglich, in einer Ädikula, und die Bewunderer kamen von weit her über See nach Knidos, eigens um die Göttin zu sehen. Lobende Stimmen priesen ihre Schönheit, die Feinheit der Marmorarbeit, in der sich Praxiteles selbst übertroffen habe, auch die besondere Anmut der Göttin, ihren feuchten, verschwimmenden Blick und den Glanz ihrer Erscheinung. Da knidische Münzen aus der Zeit Caracallas die Statue wiedergeben, war die Auffindung von Kopien der Aphrodite leicht möglich (300–302). Praxiteles hat sie dargestellt, wie sie ihr Gewand auf ein Wassergefäß fallen läßt, mit zur Seite gewendetem Kopf in die Ferne schaut und mit der Rechten die Scham bedeckt. Die Nacktheit der Göttin, die das unerhört Neue an der Marmorstatue ist, hat er

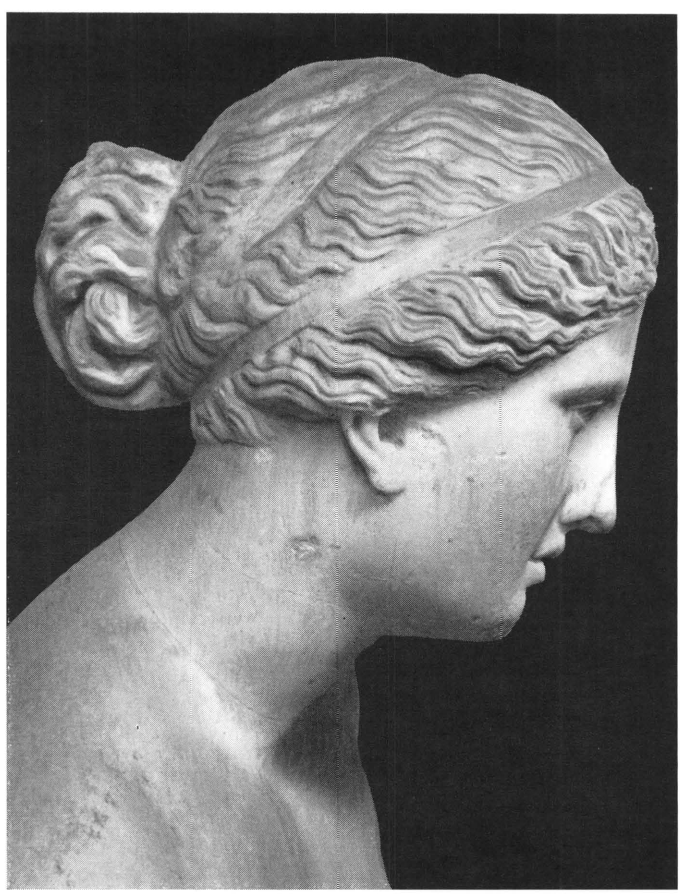


300 Aphrodite, Vatikan

durch den Hinweis auf das Bad äußerlich motiviert. Zwar gab es seit den Elfenbeinfigürchen aus dem Dipylongrab (75) auch sonst gelegentlich in der Kleinkunst nackte Frauenbilder, doch können diese nicht einmal als Vorläufer angesehen werden. Eher ist zu bemerken, daß seit der Nike des Paionios (254), den «Tauschwestern» des Parthenon (253), der Aphrodite von Fréjus (255) und den Nereiden von Xanthos (256) das Interesse der Bildhauer am nackten weiblichen Körper immer stärker wurde. Bei der Leda und der Andromeda des Timotheos (293) ist die teilweise Entblößung durch das Motiv bedingt gewesen, wie bei der Nike des Paionios. Auch enthüllten sich bei den sterbenden Töchtern der Niobe oder im Kampfgetümmel der Kentaurenschlacht Teile des weiblichen Körpers, und wenn am Fries des Mausoleums eine Amazone ihre rechte Körperseite fast ganz entblößt



301 Aphrodite, Vatikan



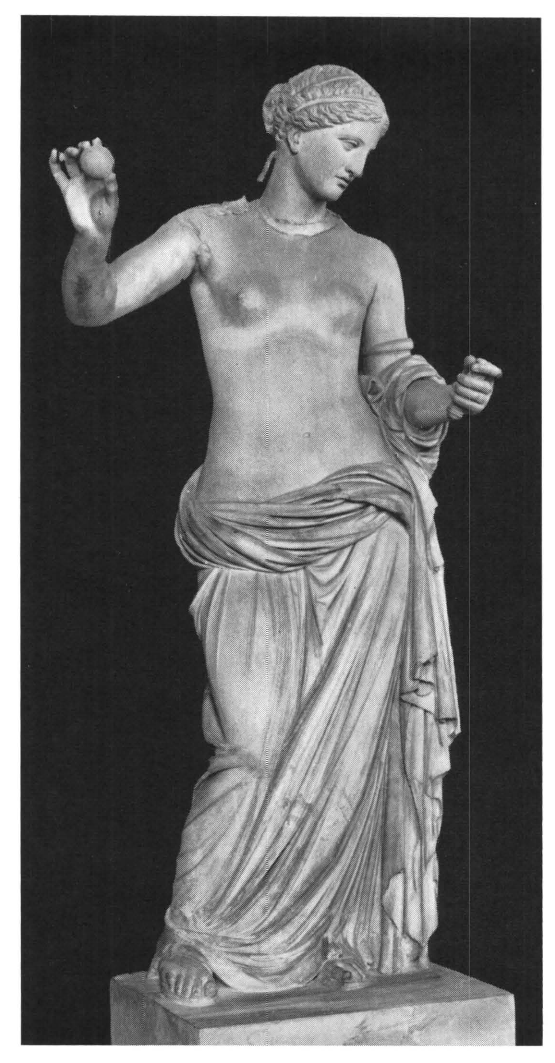
302 Aphrodite, Vatikan

(325), so zeigt sich hier, wie bei der berühmten Mänade des Skopas (323) das steigende Interesse am weiblichen Körper. Doch bleibt es die entscheidende Tat des Praxiteles, ihn in seiner *ganzen* Nacktheit zu zeigen. In weißem Marmor steht er vor den Augen der Betrachter als neu entdecktes Gegenstück zu der idealen männlichen, wie sie in der Bronzegestalt des Polykletischen Doryphoros ihnen schon lange vertraut gewesen war. Seither ist der nackte, weibliche Körper ein unerschöpfliches Thema der Plastik. So ist schon aus diesem Grunde der Ruhm verständlich, den die Aphrodite von Knidos genoß, auch die vielen lobenden Erwähnungen in der Literatur und die große Anzahl der Kopien. Diese können, obwohl im Material des Urbildes hergestellt, nur eine allgemeine Vorstellung vermitteln, denn die Feinheiten des Originales, die auf der allersichersten Beherrschung

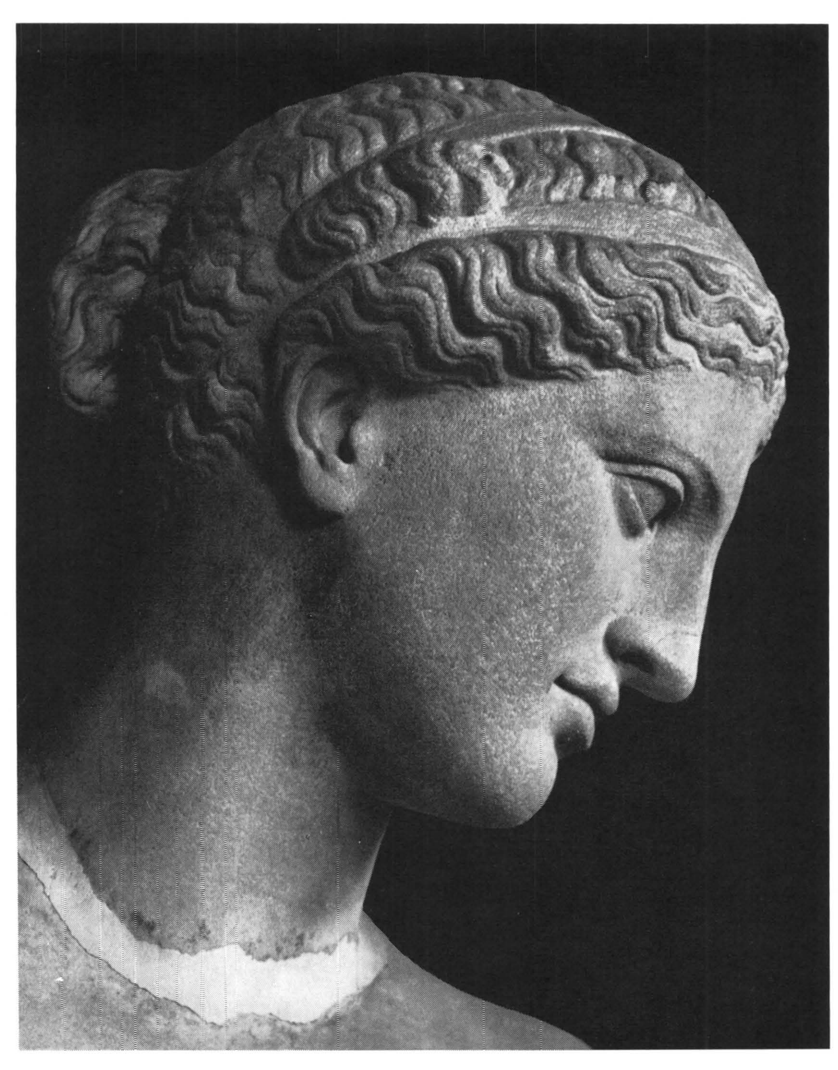
der Meißelarbeit und wohl auch auf der Farbtönung beruhten, bleiben verloren. Die voll erblühten weiblichen Formen der Göttin lassen ein genaues Modellstudium erkennen, und die Legende wußte auch bald das Modell namhaft zu machen; in erster Linie wird Phryne, die Hetäre, mit der Praxiteles und der Redner Hypereides in Beziehung standen, genannt. Sie selbst stellte Praxiteles in zwei Statuen dar, von denen die eine im Erostempel von Thespiä, die andere, vergoldete, in Delphi stand; auch den Malern soll sie als Modell gedient haben.

Die Entdeckung des Weiblichen, die von Euripides eingeleitet wurde, findet in dieser Aphrodite des Praxiteles ihren großartigen Abschluß, und wenn dieser Künstler sich in so überragender Weise dem Weiblichen gewidmet hat, so stand doch fast die ganze Kunst der Zeit unter dem Eindruck von Aphrodite und Eros. Jenes Relief mit Helena und dem zuredenden Eros (272) und das Schildzeichen des Alkibiades – ein Eros mit dem Blitz – stehen wie sinngebend am Eingang dieser Epoche, das Bild der Aphrodite ist seine Vollendung. Praxiteles konnte die makellose Schönheit der Göttin nicht auf das Körperliche beschränken, sondern er zeigte auch die Schönheit und Größe ihrer Seele. Zwar konnte noch der Verteidiger der Phryne durch den Hinweis, daß in einem so schönen Körper keine schlechte Seele wohnen könne, die Richter für sich gewinnen, doch verblüffte er sie wohl mehr durch die Drastik seiner Beweisführung. So selbstverständlich ist das nicht mehr, und Praxiteles hätte nur eine bedeutende Aktfigur geschaffen, wenn er nicht auch die innere Schönheit der Göttin offenbart hätte. Das körperliche Ebenmaß ist nur ein Teil von ihrem Wesen, das die Macht des Eros, die Innigkeit der Sehnsüchte, die Kraft unbestimmter Wünsche, Liebesglück und Schmerz des Abschiedes und eine Ahnung der Fruchtbarkeit in sich vereinigt.

Mit der knidischen Aphrodite hat Praxiteles einen vollen Akkord angeschlagen und eine Inkarnation des Weiblichen schlechthin gegeben. Verhaltener ist diejenige, die nach der besten Kopie die Aphrodite von Arles (303, 304) genannt wird. Leider ist keine der Kopien vollständig erhalten, so daß unsicher bleibt, in welcher Situation die Göttin dargestellt ist; man hat sie mit einem Schwert, das sie sich umhängt, ergänzen wollen, auch mit einem Eros auf dem Arm. Wahrscheinlich ist es ein Spiegel in ihrer Hand, der die Aufmerksamkeit der Aphrodite so voll und ganz zu beanspruchen scheint. Auf einem Bronzespiegel (305) hat ein unbekannter Künstler eine Aphrodite mit ähnlich geneigtem Haupte graviert, die einen Eros an sich zieht,



303 Aphrodite, Paris

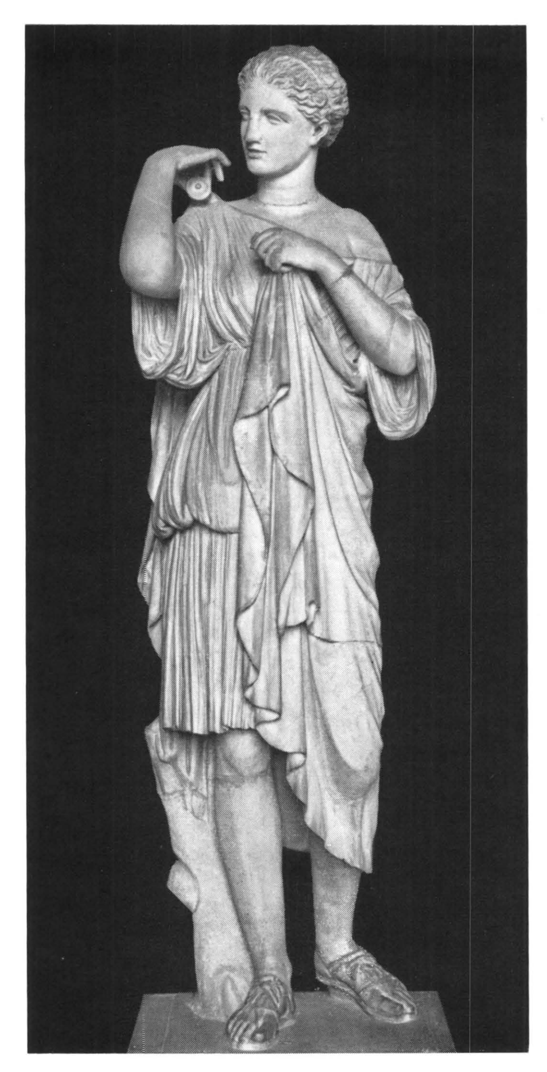


304 Aphrodite, Paris

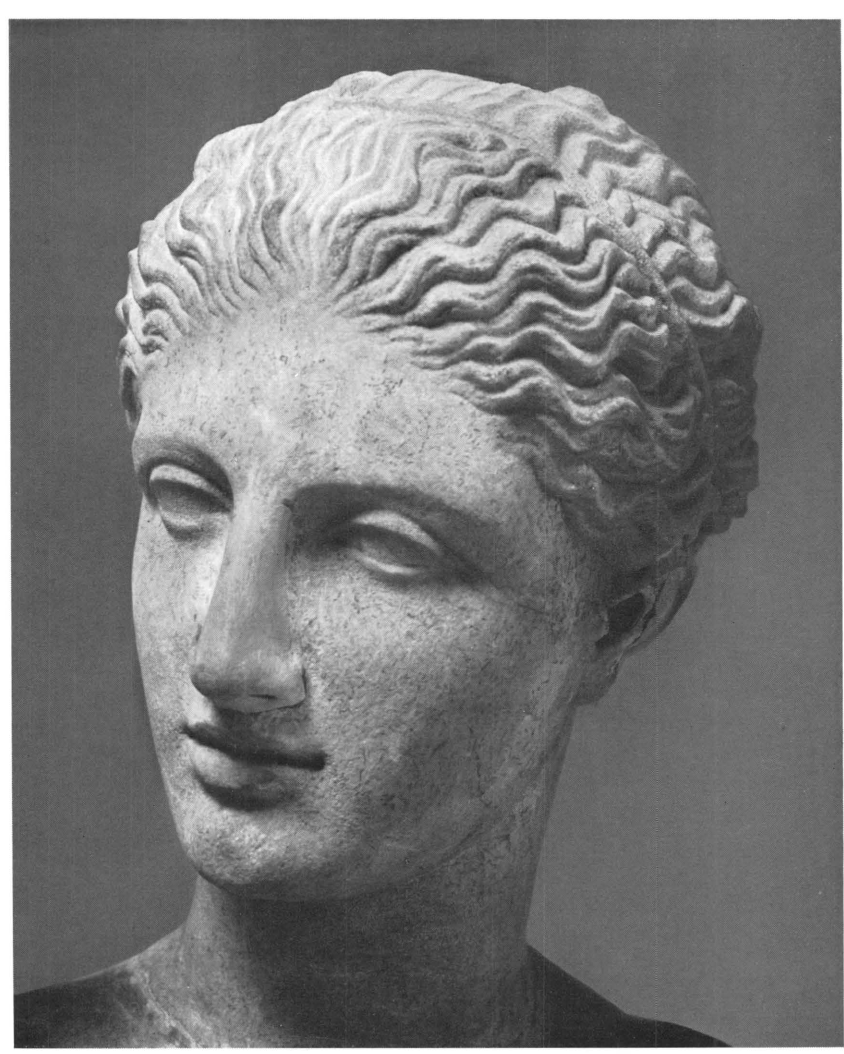
während dieser mit seinem kleinen Bogen schießt. Die Zartheit des Intimen bestimmt auch die Aphrodite von Arles, die sich ihrer Wirkung weniger bewußt ist und eher sich völlig unbelauscht fühlt bei der Toilette, bei der auch die Entblößung des Oberkörpers am besten motiviert wäre. Diese Versunkenheit in eine an sich recht nebensächliche Tätigkeit scheint auch für andere Werke des Meisters charakteristisch gewesen zu sein, von denen nur die Motivnamen bekannt sind, für eine «Spinnerin», «eine mit einem Kranz Beschäftigte» und «eine sich mit einem



305 Spiegel, Paris



306 Artemis aus Gabii



307 Artemis aus Gabii

Armreif schmückende Frau». Indem Praxiteles sah, wie sich Frauen ganz einer belanglosen kleinen Handlung hingeben und nur auf sich bezogen sind, entdeckte er eine der zahlreichen Brechungen weiblichen Wesens. Bei der knidischen Aphrodite geschah das Ablegen des Gewandes dagegen nur ganz beiläufig.

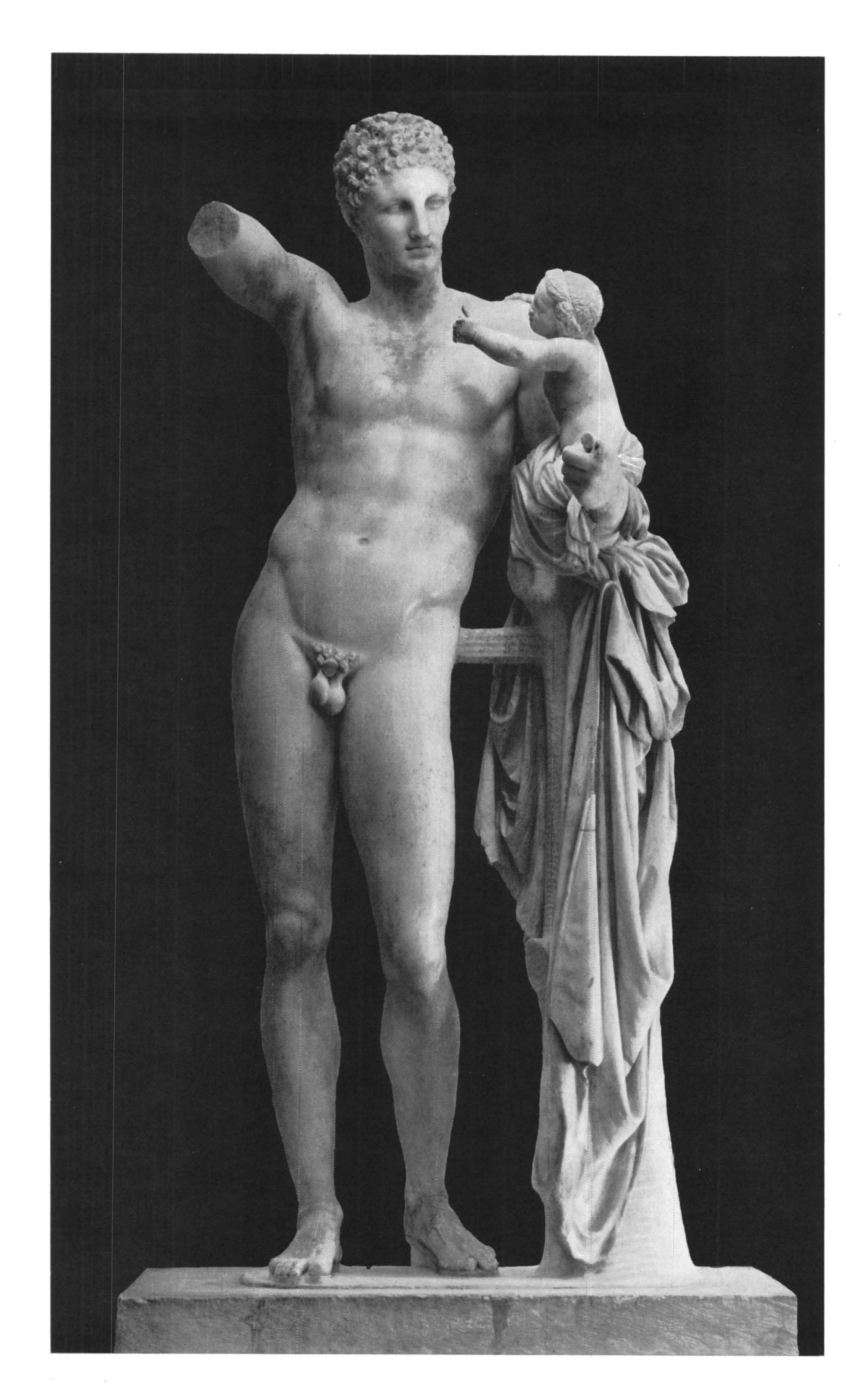
Ein so großer Kenner der weiblichen Psyche wie Praxiteles konnte Artemis als eine spröde, aber gerade deswegen liebenswürdige Göttin zeigen. Die Statue, welche die Artemis darstellt, wie sie ihr Gewand anlegt (306, 307), könnte die Artemis

Brauronia wiedergeben, die nach Pausanias I 23, 7 auf der Akropolis von Athen stand und ein Werk des Praxiteles war. Das Gewand, das sie anlegt, ist wohl eines von denen, die ihr fromme Verehrer zu weihen pflegten. Es scheint ihr zu gefallen, denn das Anlegen des Kleides ähnelt einem Anprobieren, und dieser Anflug weiblicher Eitelkeit ist von so offener Natürlichkeit. Die Freude über das Geschenk stimmt die jungfräuliche Göttin heiter und mildert ihr herbes Wesen. Plinius hätte die Statue «eine am Gewand Nestelnde» nennen können.

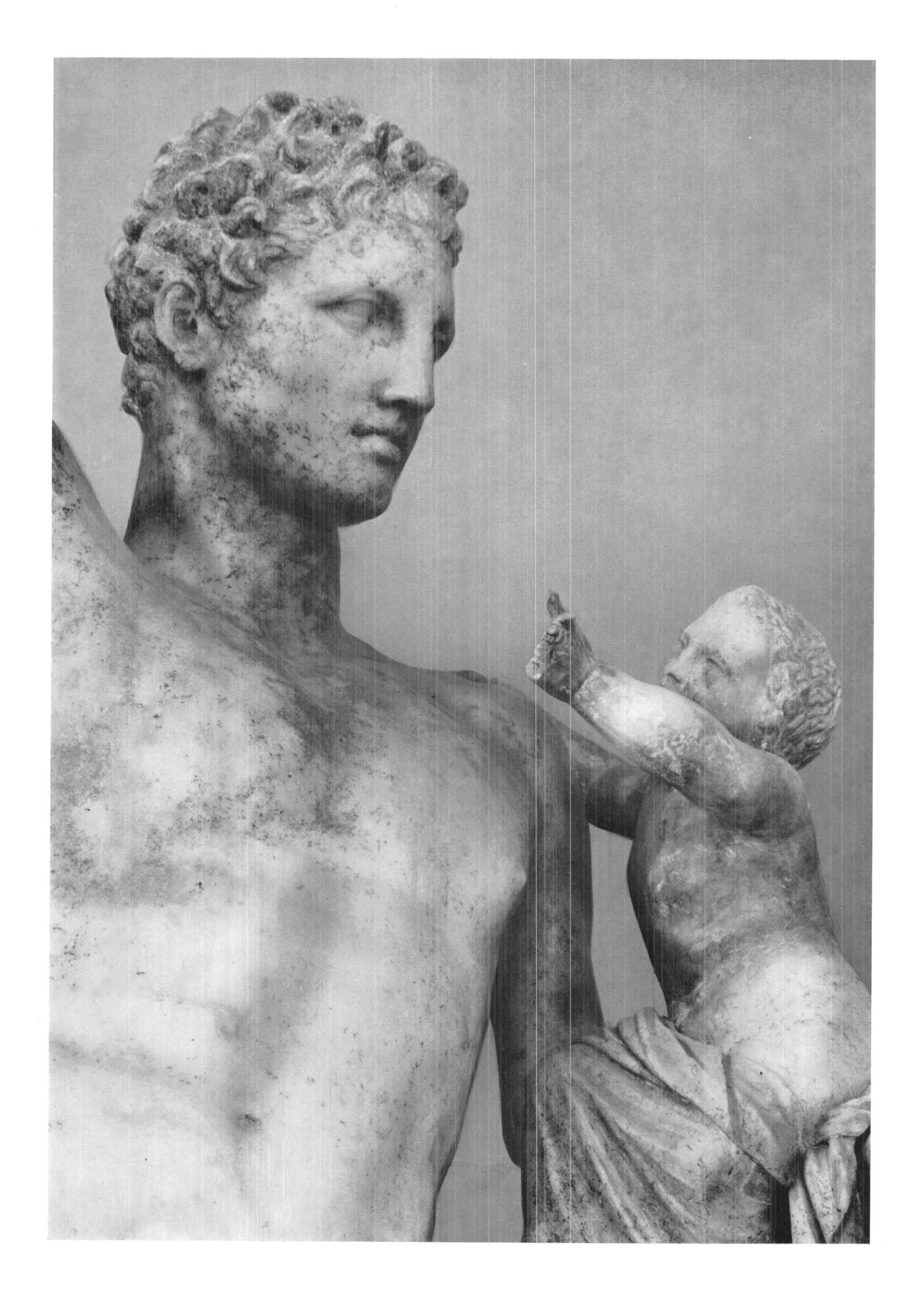
Der Gegensatz zwischen Aphrodite und Artemis wird vom Künstler mit feinem Gefühl und großer Meisterschaft empfunden. Wenn man der Nachricht des Plinius trauen darf, hat er auch eine «weinende Matrone» und eine «lachende Hetäre» als Gegensätze und extreme Möglichkeiten weiblichen Wesens gestaltet, wobei er sich gewiß nicht mit der äußerlichen Charakterisierung begnügte, welche die vereinfachende Notiz des Plinius unterstellt.

Die Entdeckung der weiblichen Sphäre, ihrer Elemente und ihrer verschiedenen Mischung befähigte Praxiteles, auch im Manne weibliche Eigenschaften zu erkennen, und je mehr das athletische Ideal an Anziehungskraft einbüßte, desto deutlicher konnten sie hervortreten.

Schon im Altertum empfand man das Weibliche in dem Hermes, der das Dionysoskind auf dem Arme trägt (308, 309), denn im Heraion von Olympia, wohin die Statue später gebracht worden war, standen sonst nur weibliche Statuen, wenn man von einem Apollon, der aber zu Leto und Artemis gehörte, einem Dionysos, der immer als etwas weiblich angesehen wurde, sowie einem vergoldeten Knäblein absieht. Die Statue des Praxiteles wurde bei den deutschen Ausgrabungen 1877 an derselben Stelle gefunden, an der sie Pausanias beschrieben hat, und nur das linke Bein abwärts des Knies, der rechte Unterschenkel und der erhobene Arm fehlen an dem originalen Werk des Meisters. Der Gegenstand, den Hermes hoch in der Hand hielt, wird eine Traube gewesen sein, da der kleine Dionysos voll Interesse die Hand danach ausstreckt. Hermes hat auf dem Weg zu den Nymphen, denen die Pflege des Kindes anvertraut werden soll, haltgemacht und stützt sich auf einen Baumstamm. Wenn damit das Polykletische Motiv des «Narziß» (202) abgewandelt wird, so ist das Aufstützen hier doch etwas verschleiert, weil der Mantel des Gottes über den Baum gelegt ist und ihn fast ganz verdeckt. Technisch gesehen, ist der Baum die Stütze für die Marmorstatue, die ohne sie nicht auskommt. Bei



308 Hermes des Praxiteles



309
Hermes des Praxiteles

der knidischen Aphrodite hatten Gewand und Hydria die Funktionen der Stütze übernommen, doch ist bei dem Hermes die Baumstütze hinter dem Gewand sowohl technisch bedingt als auch sachlich motiviert. Vom Baum wird ein Teil dem Blick des Betrachters entzogen, damit er nicht übermäßig in Erscheinung tritt; aber das Sichtbare genügt, um das Aufstützen glaubhaft zu machen.

Die weiche Geschmeidigkeit des ganz entlasteten und in der Hüfte durchgebogenen Körpers, das Fehlen jeder muskulösen Sportlichkeit und das selbstverlorene Spiel des Gottes mit dem Kind waren der Grund für die große Begeisterung, die nach der Auffindung der Statue die ganze Welt ergriff. Sie sind auch der Grund für die reservierte Zurückhaltung, die heute herrscht. Kaum irgendwo anders ist der Geschmackswandel so deutlich zu sehen wie hier in Olympia, wo Jeder die Giebelfiguren des Zeustempels (175, 176), welche die Entdecker zunächst für handwerkliche Arbeiten hielten, vorbehaltlos begeistert betrachtet, während der Hermes fast völlig allein bleibt. Das ist gut so, denn die Statue verträgt schlecht eine Menge um sich; zu sehr würde sie die einsame Ruhe, die von dem Gott ausgeht, und die arkadische Stille stören, die es dem Götterboten erlaubt, einer Stimmung nachzugeben, die nicht eigentlich zu seiner kühlen Geschäftigkeit gehört. Sich mit Kindern zu beschäftigen, mit ihnen zu spielen, ist für die Griechen noch viel mehr Sache ausschließlich des weiblichen Geschlechtes, und sie werden das Weibliche des Motives daher stärker bemerkt haben als wir. Doch auch die Göttlichkeit des Hermes, der hoch über dem Irdischen in einer freien und glücklichen Welt lebt, wird sie beeindruckt haben, gerade weil er – anders als die Götter der Vergangenheit – aus der Feierlichkeit der Verehrung heraustreten und an einsamer Stelle seines Weges einer so menschlichen, ja weiblichen Regung folgen kann. Der Dionysosknabe ist ein echtes Kind und hat nur den Wunsch nach der Traube, aber Hermes widmet sich ihm nicht völlig, so sehr auch die Fürsorge für den Kleinen die ganze Gestalt bestimmt. Wenn seine Augen nicht auf das Kind, sondern in die Weite gerichtet sind, so darum, weil seine Gedanken in die Ferne gehen und ihn noch ein langer Weg von den Nymphen trennt, die ihm die Sorge um das Kind abnehmen werden. Doch ist ein liebevolles Lächeln auf den Lippen des Gottes, heiter und unbeschwert ist sein Antlitz.

Angesichts dieses Originalwerkes versteht man, warum die Beherrschung der Marmortechnik durch Praxiteles so hoch gepriesen wurde, und warum der Künst-

ler den Marmor als Material seiner Statuen bevorzugte. Kein Kopist hätte die Weichheit des lockigen Haares, das Leben der Wangen, des vollen Mundes und den Blick mit den verschwimmenden Konturen so großzügig wiedergeben können. Man wird auch ahnen, wie sehr eine solche Marmorstatue durch die Malerei in ihrer Wirkung noch gesteigert werden konnte. Wenn Praxiteles selbst diejenigen seiner Statuen am höchsten schätzte, die von Nikias bemalt worden waren, so ist schon der Name des großen Malers ein Beweis für die Bedeutung, welche der malerischen Fassung zukam. Die Bronze, die seit dem 5. Jahrhundert das bevorzugte Material der Plastik war, eignet sich weder für die skizzenhafte, weiche Modellierung noch bietet sie die Möglichkeit malerischer Effekte; sie wird daher zurückgedrängt zugunsten des feinen, weißen, kristallinischen Marmors, der glatt poliert das Licht nicht abstößt wie die glänzende Bronze, sondern in sich aufnimmt und weich zurückstrahlt. Praxiteles hat ihn durch sein bildhauerisches Können und Nikias durch die Kunst der Bemalung zu neuer Wirkung und neuen Ehren gebracht. Vielleicht hat der große Maler auch am Hermes mitgearbeitet, und man könnte sogar vermuten, daß es gerade die Bewunderung für die farbige Fassung und die Furcht, sie könne weiter verblassen, waren, die bewirkten, daß die Statue unter das schützende Dach des Tempels gebracht wurde. Als man sie dort wiederfand, waren auch noch Reste der Bemalung an verschiedenen Stellen erhalten.

Den Eros, der von Natur neben dem Männlichen soviel Weibliches in sich hat, stellte Praxiteles mehrmals dar. Die eine Statue stand in Parion, die zweite als eine Weihung der Phryne oder Glykera in Thespiä, von wo sie durch Caligula und wiederum von Nero nach Rom entführt wurde, nachdem sie in der Zwischenzeit von Claudius zurückgegeben worden war. Später, als das Original in Rom verbrannt war, sah Pausanias im Tempel von Thespiä eine Kopie des Eros von der Hand eines Menodoros. Keine der Eros-Statuen des Praxiteles ist uns durch gute Kopien bekannt, doch ist der Eros von Parion, dessen Ruf so groß war wie der der Aphrodite von Knidos, auf einer Münze aus der Zeit des Commodus (310) abgebildet und dadurch wenigstens den Umrissen nach vorstellbar. Praxiteles wird den Eros mit dem ganzen Schmelz der Jugend ausgestattet haben, und wenn von seinem Dionysos hervorgehoben wurde, er habe ein weibliches Aussehen gehabt, so dürfte diese Charakteristik sicher auch für den Eros zutreffen. Wie sehr Praxiteles die knabenhafte Jugendlichkeit schätzte, zeigte schon der

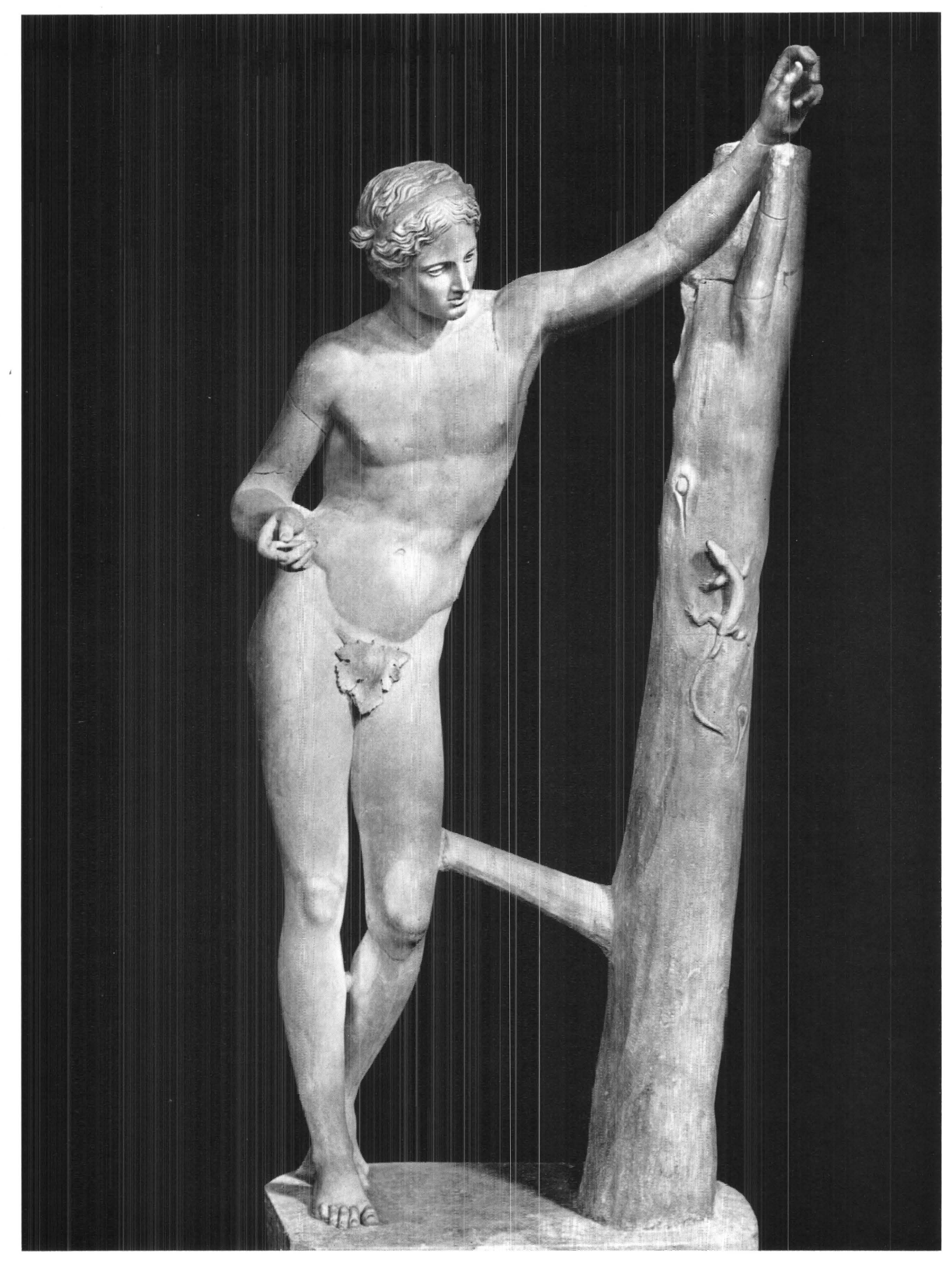


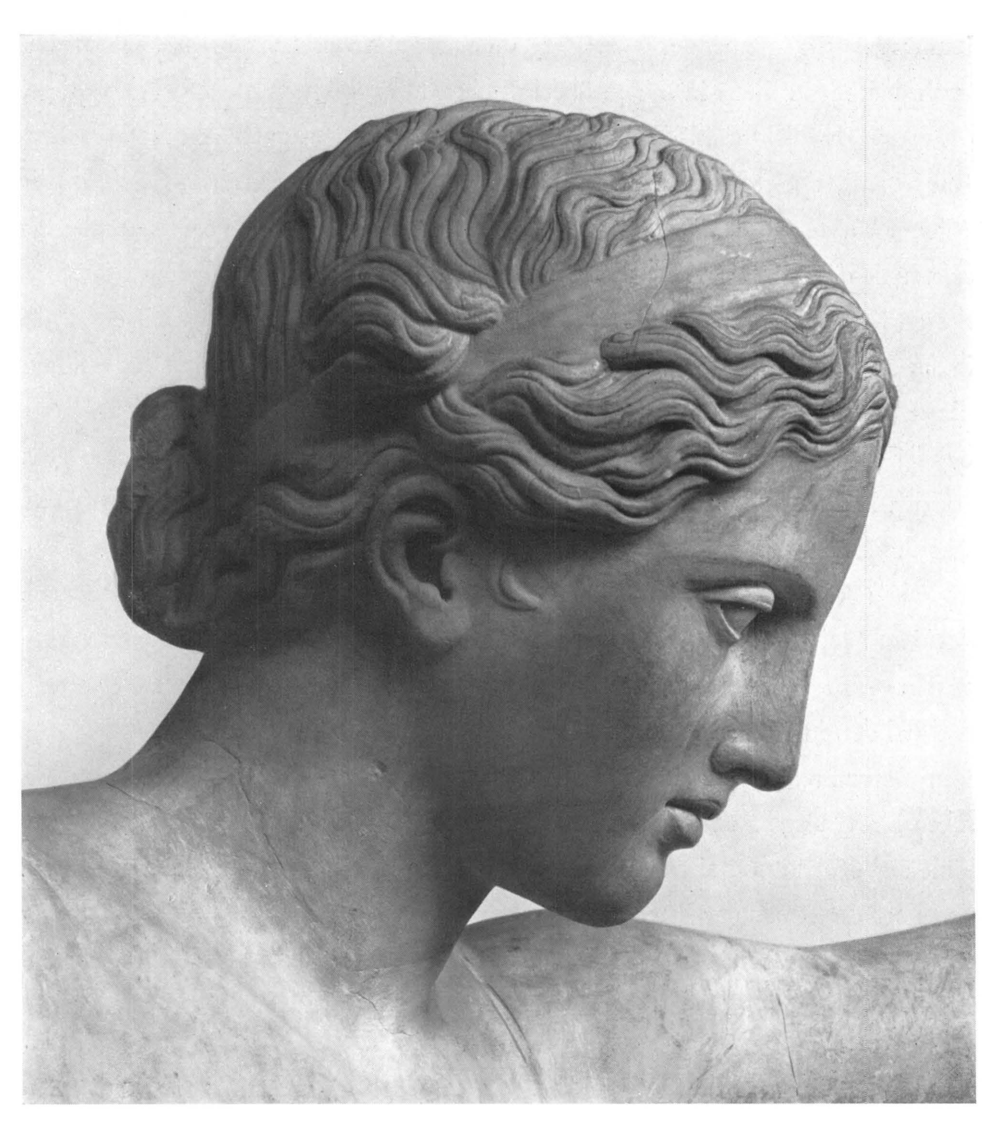
310 Münze aus Parion

Satyr mit der Kanne (286). Dieses oft kopierte Werk ist wohl identisch mit dem berühmten Satyr des Praxiteles, der an der Tripodenstraße in Athen stand. Blickt man zurück auf die älteren Bilder von Satyrn, jener naturhaften, halbtierischen Dämonen aus dem Gefolge des Dionysos, so wird man gewahr, wie fern ab von allem derbem Naturburschentum dieser Satyr mit seiner gepflegten, jugendlichen Sittsamkeit, ja pagenhaften Artigkeit ist. Der Satyr ist ein Mundschenk beim Gelage geworden und knabenhaft wie Eros oder Ganymed, nur die spitzen Ohren verraten noch etwas von seiner ursprünglichen Natur, die doch eigentlich ganz und gar nicht sittsam oder weiblich ist.

Zugunsten dieses unmännlichen Ideals entkleidet Praxiteles den Gott Apollon aller Pracht, mit der Phidias ihn in seiner strahlenden Nacktheit (219) gezeigt hatte, oder Skopas in feierlich langem Gewand (281). Er macht ihn zu einem Wesen ewigwährender Jugend. Sein Apollon Sauroktonos (Eidechsentöter) (311, 312) lehnt sich leicht an einen Baum, an welchem eine Eidechse emporkriecht. Er wird sie mit dem Pfeil, den er spielerisch in der Rechten hält, töten. Die kultischen Voraussetzungen für dieses Bild kennen wir nicht, doch scheint es fast, als habe Praxiteles mit dem Apollon auch den Pythondrachen verjüngt, den der Gott einst im Kampfe erlegte. Aus ihm ist eine Eidechse, aus dem Kampf ein Spiel geworden und aus dem sieghaften Gott ein Kind, das in Gedanken verloren das todbringende Geschoß fast unbewußt handhabt. Die schlanken Formen des Knaben werden durch die ausgreifende Bewegung der Linken und durch die schräge Stellung des ganzen Körpers betont, der mit größter Leichtigkeit bogenförmig ausschwingend aufwächst. Er ruht allein auf dem rechten Bein, denn das linke ist zurückgesetzt und berührt den Boden kaum. Darin geht Praxiteles weit über Polyklet hinaus, dessen «Narziß» und Amazone sich auf Pfeiler stützen; denn der Apollon lehnt sich schräg an den Baum und überträgt mit der erhobenen Linken seine Last halb hängend auf ihn. Dieser gehört zudem durch die Eidechse enger zur Darstellung und verstärkt den Eindruck, daß die Gestalt – wie der Hermes – in einer Landschaft steht.

Die betonte Unmännlichkeit wird mit letzter Konsequenz gesteigert, indem Praxiteles – was gewiß eine große Kühnheit war – den Kopf des Apollon mit allen Zügen weiblicher Schönheit ausstattete. Er gleicht mit seinen langen, in einen Knoten aufgenommenen und von einem Band durchschnittenen Haaren den Praxitelischen Frauenköpfen auch in dem verschleierten, gedämpften Blick. Wie





312 Apollon Sauroktonos

das träumende Sinnen zum Inhalt des Bildes gehört, so die Richtung dieses Blickes zu seinem formalen Aufbau; sie verläuft schräg nach unten zu der Eidechse hin und überschneidet die Linie des Körpers wie eine Diagonale.

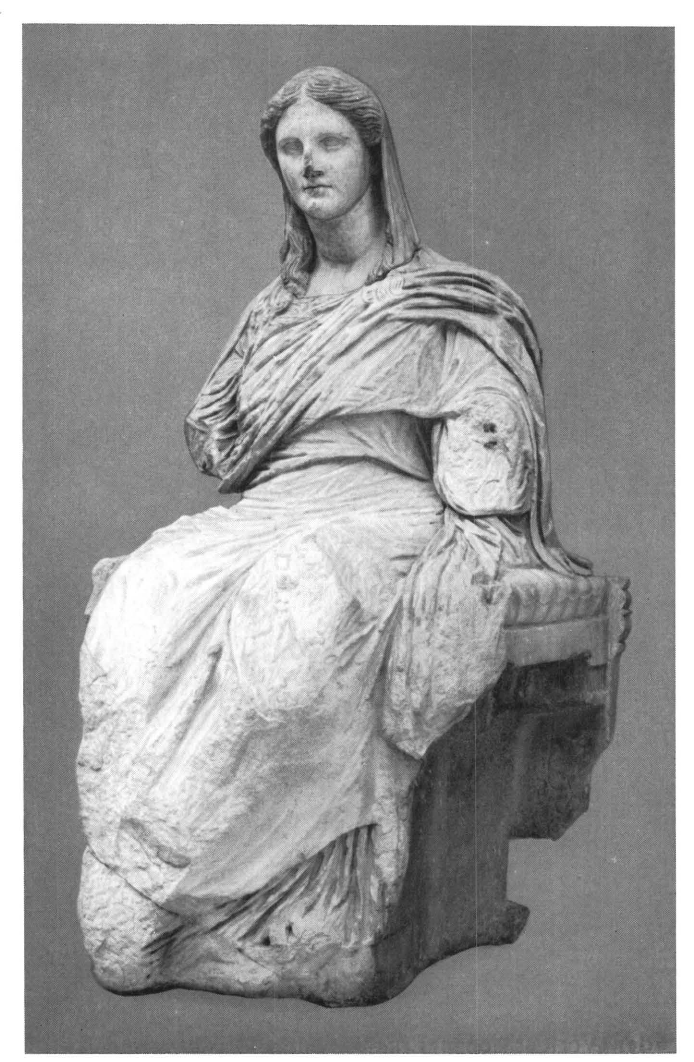
Diese Blickrichtung ist, seit überhaupt das direkte Gegenüber der archaischen Statue aufgegeben wurde, für die Künstler von zunehmender Bedeutung. Mit ihr kann man auf einen engeren Zusammenschluß der Statue hinarbeiten, indem das Ziel der Augen innerhalb der Figur liegt – wie bei dem Schaber (289) –, oder man

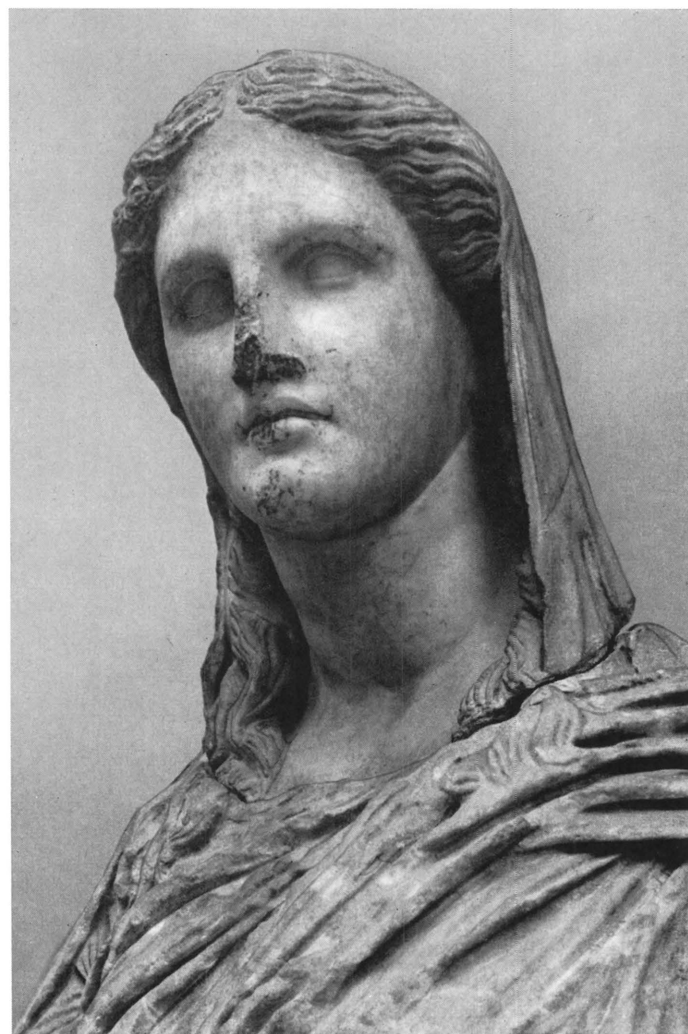
311 Apollon Sauroktonos

kann sie öffnen, wie bei der Leda (292), die nicht nur nach dem Adler, sondern auch nach dem Gotte Zeus in seinen überirdischen Höhen schaut, oder bei der Athena (294), deren Blick wohl den gleichen Gott, aber in ihm auch den Vater, sucht. Rauschhaft, doch ebenfalls gottsuchend ist der Blick der Mänade (323), die in wildem Tanze die Ekstase verkörpert. Blick und Gedanken sind wesentliche Bestandteile des Kunstwerkes. Die Aphrodite von Knidos (302) sieht über das Meer, dessen Schaum sie einst entstieg, der Seelengeleiter Hermes (288) auf die Erde, in der die Götter der Unterwelt wohnen, Meleager (287) in die Weiten der Wildnis, die er als Jäger durchstreift. Meisterhaft ist das Spiel des vorbeigleitenden Blickes bei der Artemis (306), die auf die Gewandspange, und bei dem Hermes (308), der auf den kleinen Dionysos zu schauen scheint. Dabei ist kaum in Worte zu fassen, was an Ferne, Ruhe, Göttlichkeit, Trauer und Sehnsucht mitschwingt. Die psychologischen Feinheiten der Praxitelischen Werke lassen das Lob berechtigt erscheinen, das dem Meister wegen seiner Fähigkeit, das Seelische in Marmor wiederzugeben, gezollt wurde. An dem unschätzbaren Original des Hermes kann man es sehen, und bei den in Kopien erhaltenen Werken muß man es spüren.

Dem Betrachter solcher Werke ist es kaum möglich, sich dem Zwang dieser seelischen Bewegung zu entziehen. Wenn Demeter (313, 314) dicht in ihr Gewand gehüllt auf dem Thron sitzend mit leichter Kopfwendung in die Ferne blickt und von dort die Rückkehr ihrer Tochter Kore herbeisehnt, so muß der Bewunderer dieser Statue die dem Gesicht der Göttin abzulesenden Gedanken nachvollziehen. Diese Demeter, die ebenfalls aus Knidos stammt und geradezu wie ein Gegenstück zu der dortigen Aphrodite wirkt, ist eine Verkörperung mütterlicher Verbundenheit und Treue, unter deren Wirkung sie steht.

Die sichtbaren Gedanken erwecken im Betrachter Verwandtes und schaffen eine innigere Verbindung zwischen ihm und dem Kunstwerk, als es die erhabene Unnahbarkeit Phidiasischer Götterbilder jemals gestattete. Um die Göttlichkeit zu erkennen, bedarf es jetzt um so mehr nicht nur des sehenden Auges, sondern auch des denkenden, lebendigen Geistes. Denn wie der Blick der Götter, den Betrachter nur leicht streifend, ins Ungewisse geht, so wird ihre Göttlichkeit, die so nahe zu sein scheint, um so entscheidender und endgültiger allem Menschlichen entrückt. Sie leben in überirdischem Licht, frei von irdischen Sorgen. Gegenüber diesem wahrhaften Leben der Götter ist das menschliche unvollkommen und trügerisch,





313/314 Demeter aus Knidos

aber das Wissen von der Existenz einer solchen, anderen Welt ist dem Menschen Wurzel der Sehnsucht, gibt ihm auch Hoffnung und Kraft zum Wollen, zur Steigerung und zur Vollendung, auch wenn das Ziel unerreichbar und der ahnende Wunsch unerfüllt bleiben muß. Die Kunst hat dieser Sehnsucht am schönsten in dem Bilde des Ganymed Ausdruck gegeben, den das Relief einer Spiegelkapsel (315) zeigt, wie er vom Adler des Zeus entführt und zum Olymp getragen wird, um dort Mundschenk an der Tafel der Götter zu sein.



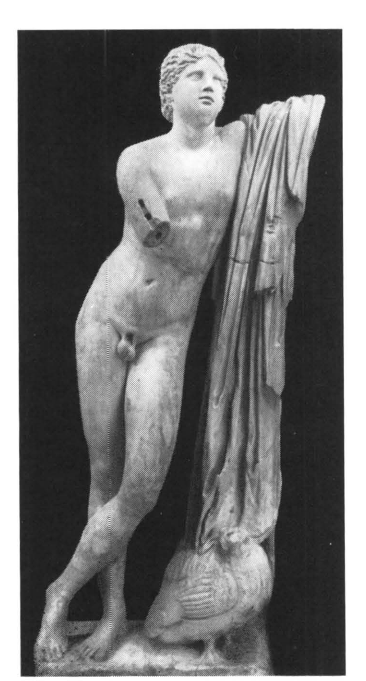
315 Spiegelkapsel, Berlin

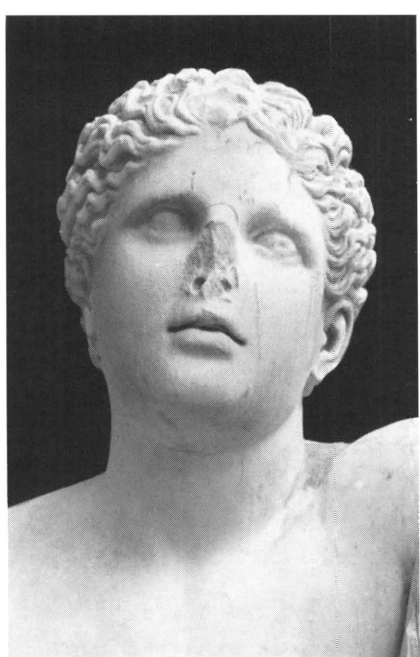
Platon hat jene steigernde Kraft, die den Menschen bei seinem Streben beseelt und beflügelt, Eros genannt. Dieser Sohn der Aphrodite wird dadurch fast zu einer Schlüsselfigur des Jahrhunderts, und um so mehr ist der Verlust jener Eros-Statuen des Praxiteles zu bedauern.

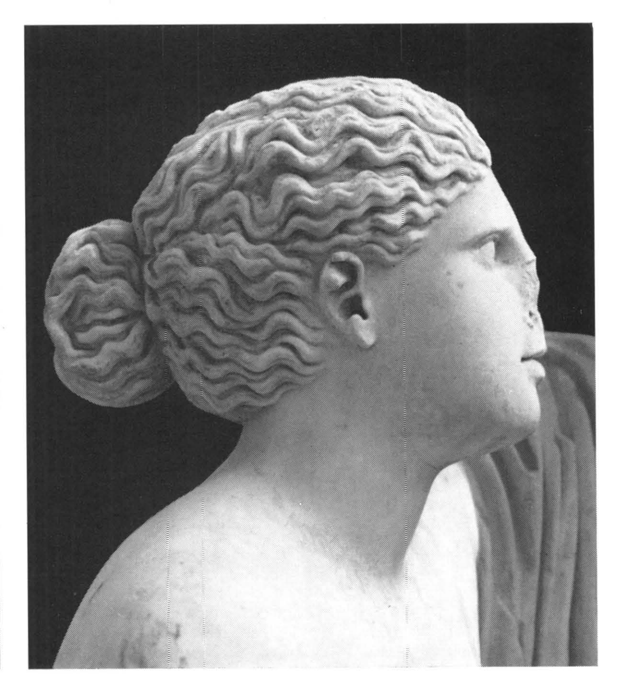
Diese allgemeinere Auffassung von Eros und die Entdeckung der Differenziertheit dieses Begriffes führen zur Aufspaltung der Gestalt, indem neben den Liebesgott Eros das Liebesverlangen als Himeros und die Liebessehnsucht als Pothos treten. Für das Heiligtum der Aphrodite in Megara schuf Skopas die Statuen des Eros, des Pothos und des Himeros sowie einen zweiten Pothos für Samothrake.

Skopas aus Paros, Architekt und Bildhauer, berühmt durch seine Mitarbeit am Mausoleum von Halikarnaß und durch zahlreiche andere Werke, scheint Gestalten mit starker, fast schmerzhafter Gemütsbewegung und mit schwärmerischen Gedanken bevorzugt zu haben. Sein Pothos ist wohl die oft kopierte und umgewan-

delte Statue einer geflügelten Knabengestalt mit sehnsüchtig nach oben gerichtetem Blick (316–318). Das Übereinanderschlagen der Beine erinnert an die Artemis des Timotheos (290), die sich wie der Pothos auch auf einen langen, stabförmigen Gegenstand stützt, der erhobene Arm an die Leda (292), der Blick an diese und an die Athena (294) des Timotheos, dagegen ist Praxitelisch die an den Sauroktonos (311) gemahnende Stellung des Körpers, die hier freilich zu einer bewußt unstatischen Schräge gesteigert ist. Dabei hat das Gewand des Pothos, das auf die Gans zu seinen Füßen herabfällt, wie das der Aphrodite auf die Hydria, nur die technische Funktion einer Stütze. Mit Praxitelischen Aphroditen ist der Kopf des Pothos nicht nur in der Wiedergabe der langen Haare, die auch hier in einem Knoten hinten zusammenlaufen, verwandt, sondern auch im Ausdruck. Das Schwärmerische des Blickes ist jedoch dem veränderten Thema entsprechend erheblich gesteigert und zum eigentlichen Inhalt gemacht. Die real kaum zu verwirklichende einheitliche schräge Richtung des Körpers, die durch Blick und den Verlauf des Gewandes noch unterstrichen wird, betont die Bewegung nach oben, hin zu den Göttern, von denen Stillung des quälenden Verlangens erhofft wird, und zu den lichten







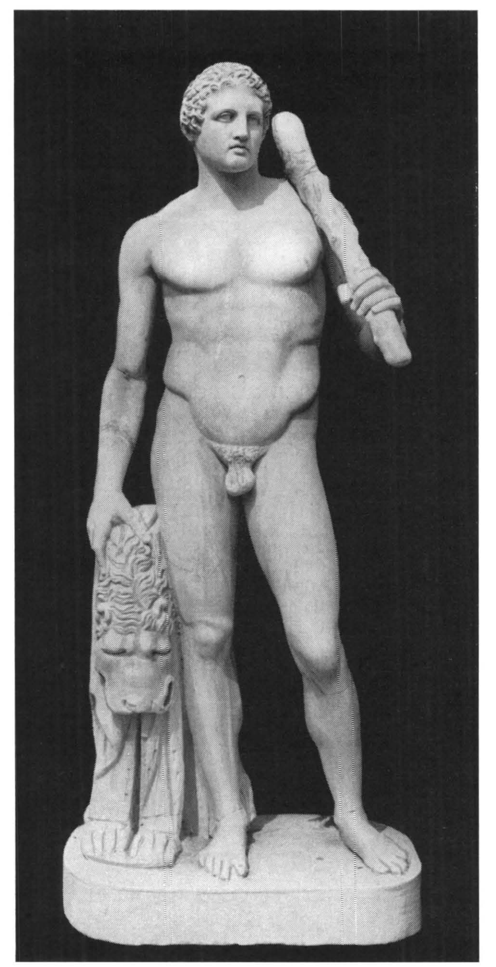
316–318 Pothos, Rom

Höhen, die Wiedererlangung verlorener Seligkeit verheißen. Die Ausdruckskraft dieser tiefliegenden Augen ist offenbar allen Werken des Skopas eigen. Die Wirkung seines Apollon (281) und seiner Mänade (323) wird dadurch wesentlich bestimmt gewesen sein. Da von den Giebelfiguren des Athena-Alea-Tempels von Tegea, der nach dem Brande des Jahres 395 v. Chr. von Skopas wieder aufgebaut wurde, einige Köpfe erhalten sind (319), läßt sich beobachten, wie der leidende Blick auch hier den Eindruck beherrscht, obwohl es sich doch um Reste einer Kampfdarstellung handelt. Nach der Beschreibung des Pausanias VIII 45, 4 war in dem einen Giebel die kalydonische Eberjagd, im anderen die Schlacht am Kaikos das Thema. Skopas aber suchte in diesen Kämpfen mythischer Helden nicht so sehr die Kraftanstrengung des leidenschaftlichen Kampfes, als daß er auch in dieser Umgebung das allgemeiner Menschliche in dem eigentümlich zweifelnd forschenden Blick der Gestalten enthüllte.

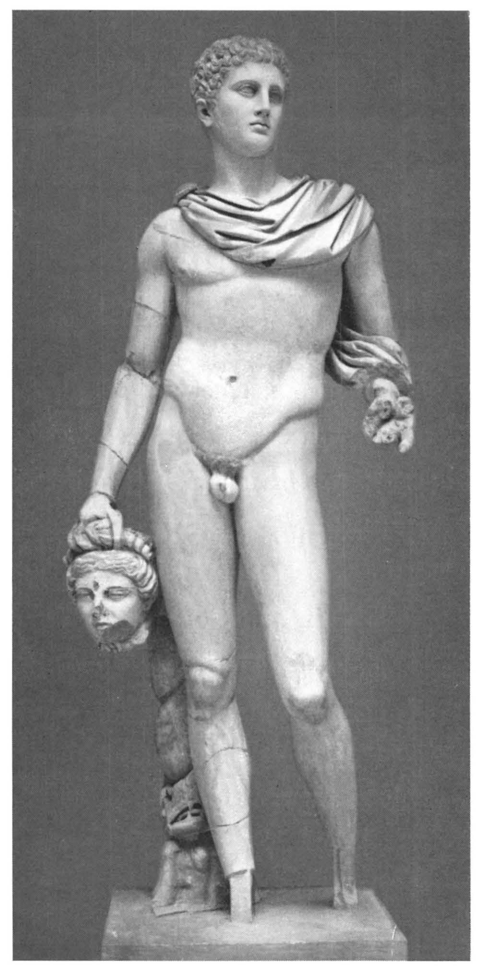


319 Kopf aus Tegea

Skopas scheint überhaupt die Heroen in einem neuen Lichte gesehen zu haben, indem er sie trotz ihrer männlichen Kraft mit schwärmerisch-sehnsüchtigen Gedanken ausstattete. Im Gymnasium von Sikyon stand eine Herakles-Statue des Skopas, und der Herakles Lansdowne (320) ist vielleicht eine Kopie dieses Werkes. Schwer und kräftig steht der Heros mit geschulterter Keule und mit dem Löwenfell, das er lose in der Hand hält, nackt da. Das Fell bildet hier wie bei dem Marmor-Original die Stütze. In seiner Jugendlichkeit ist er ein echter Heros, doch scheint sein Geist durch die Summe seiner schon vollbrachten und der noch bevorstehenden Arbeiten sowie von unerfüllten Wünschen beschäftigt zu sein. Der Achilleus des Skopas, der als Teil einer Gruppe mit Poseidon und Thetis später auf dem Marsfeld von Rom stand, mag eine ähnliche Gestalt gewesen sein. Deswegen möchte man auch den Meleager (287) für ein Werk des Skopas halten sowie den Perseus in Ostia (321), obwohl dergleichen Statuen von Skopas nirgends genannt werden. Das abgeschlagene Haupt der Medusa, das Perseus in der rechten Hand hält, ist reines Attribut, wie das Löwenfell in der Hand des Herakles (320), und wenn der Kopist der Stütze die Gestalt eines Meerungeheuers gegeben hat, so hat er mit diesem Hinweis auf die Befreiung der Andromeda gewiß die Absicht des Künstlers richtig interpretiert, der in diesem Perseus einen Gesamtbegriff des Heros geben wollte. Wenn die Bronzestatue von Antikythera (285) einen Perseus darstellen sollte, so wäre er dort viel mehr in einer bestimmten Situation wiedergegeben, und



320 Herakles, Malibu



321 Perseus, Ostia

der Gegensatz zu der Statue aus Ostia, die den Helden als Persönlichkeit und nachdenkend über sein unvollkommenes Leben erfaßt, wäre besonders deutlich. Darin aber sind die Statuen des Herakles und des Meleager, die zudem auch im Aufbau sehr ähnlich sind, verwandte Gestalten, ebenso wie jener Paris des Euphranor, von dem Plinius 34, 77 berichtet, daß der Künstler in ihm sowohl den Richter der Göttinnen und den Liebhaber der Helena, als auch den Mörder des Achilleus dargestellt habe. Auch Euphranor hat offenbar die Heroen anders als bisher üblich aufgefaßt, indem er – nach Plinius 35, 128 – als erster der «dignitas heroum» Gestalt gegeben hat.

Die kraftvolleren Formen Skopasischer und die innigeren der Praxitelischen Kunst vereinigen sich in einem Frauenkopf (322), der am Südabhang der Akropolis von Athen gefunden wurde und entweder von dem Original oder doch von einer ungewöhnlich guten Kopie stammt. In dem Blick dieser Frau ist Aphroditehaftes, Heroisches und Menschliches; das würde gut zu der vorgeschlagenen Deutung auf Ariadne passen. Die Heroine, die sich erwachend aller Hoffnungen beraubt und von Theseus verlassen sieht, spürt die Nähe des Dionysos, der ihre Trauer vertreiben und ihr neue Kräfte geben wird. Er bringt ein neues Erwachen und neue Hoffnungen, die verhaltener von Ariadne aufgenommen werden als von jener Mänade (323), die von der Macht des Gottes ganz ergriffen ist. Die Mänade des Skopas war auch im Original aus Marmor. In den Händen hielt sie eine getötete Ziege, und ihr flatterndes Haar wurde ebenso bewundert wie ihre üppig blühende Schönheit. Ein wilder Taumel hat sie erfaßt, und rauschhaft blickt sie schwebend nach oben hinauf zu dem Gott, in dessen Bann sie steht.



322 Kopf vom Südabhang

Diese Fähigkeit, eine Summe zu ziehen, führt dazu, daß die älteren Bildnisse der Großen jetzt nicht mehr befriedigen und der Wunsch nach Neufassungen entsteht. Da bei ihnen im Gegensatz zu zeitgenössischen Bildnissen ihr wirkliches Aussehen durch den zeitlichen Abstand an Interesse verloren hatte, werden die verehrten Dichter als ideale Schöpfer ihrer unsterblichen Werke gezeigt. Die überlieferten Äußerlichkeiten werden dabei oftmals als störend ignoriert oder gemildert, wie etwa in dem neuen Bildnis des Sokrates (324), das die Erinnerung an den großen Vorläufer Platons verklärt.

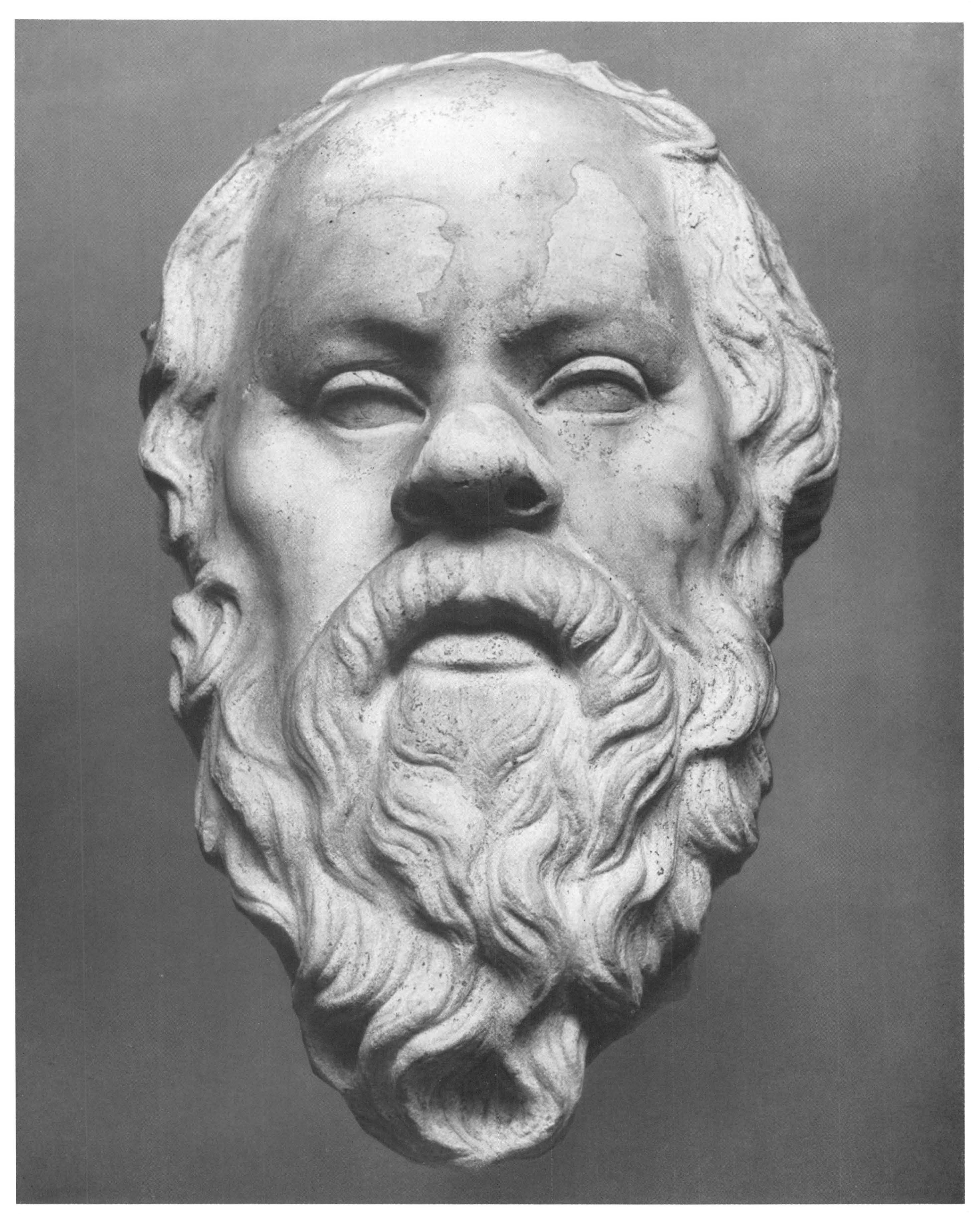
Timotheos, Skopas und Praxiteles sind in ihrem Interesse an der weiblichen Psyche, an den weichen Regungen auch beim Manne und bei den Heroen und in dem Streben nach einer neuen Zusammenschau, die sich nicht durch die Vielheit der möglichen Situationen ablenken läßt, verwandte Naturen. Wenn sie hinter dem Schein des Augenblickes die unvergänglichen Dinge ahnen, so stehen sie damit auch neben Platon, der mit wissenschaftlichen Mitteln die Gründe dafür freilegt. Doch gibt uns der Philosoph keinerlei Hinweis darauf, daß er sie auch nur gekannt habe.

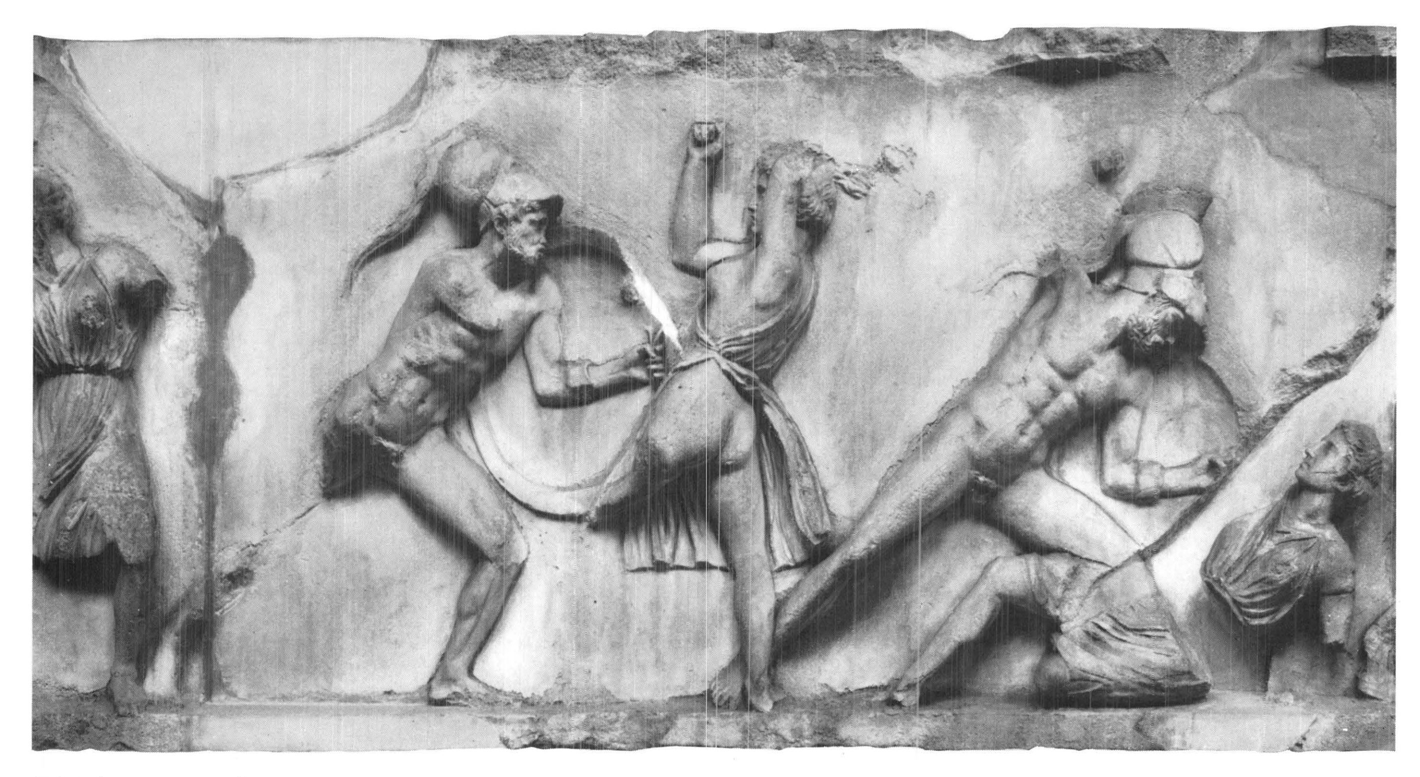


323 Mänade, Dresden

Von den Künstlern des 4. Jahrhunderts wurde oftmals auch recht Konventionelles verlangt. So boten die Arbeiten am Mausoleum von Halikarnaß den dort beschäftigten Künstlern Skopas, Timotheos, Bryaxis und Leochares trotz der Pracht und

324 Sokrates, Rom



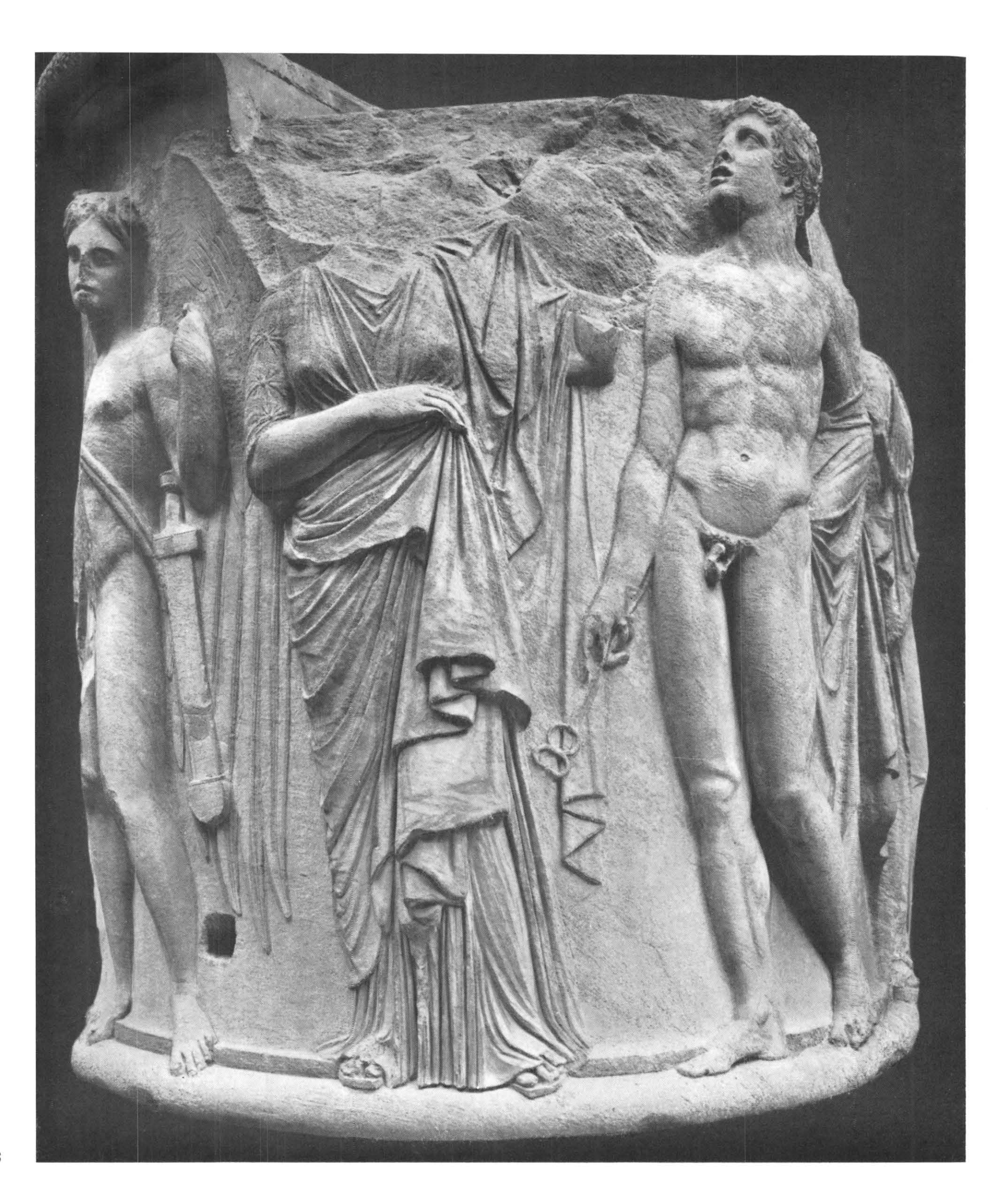


325 Fries vom Mausoleum

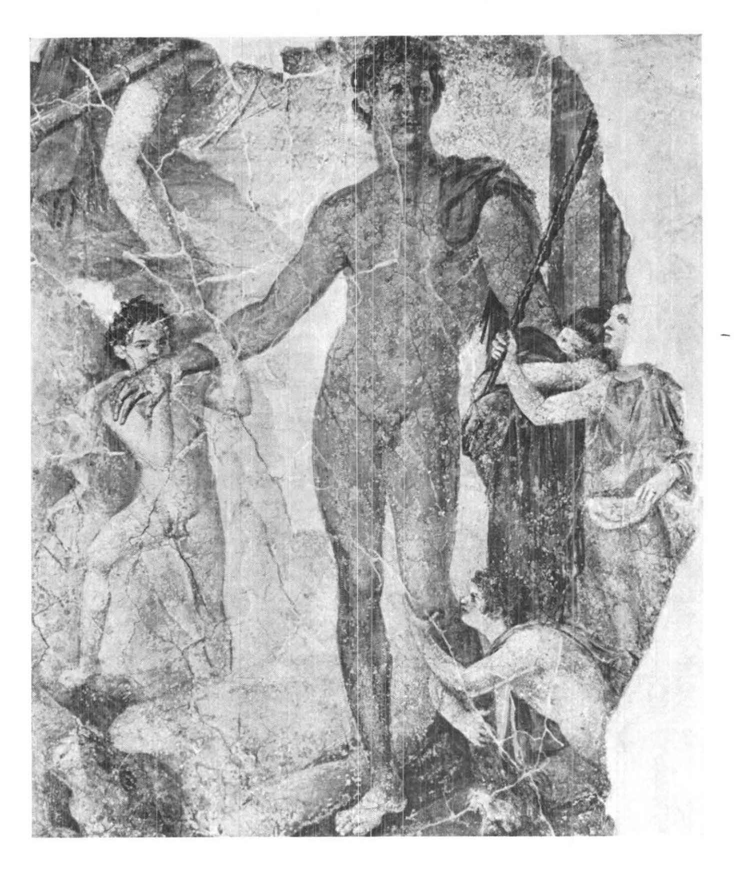
der Größe dieses Bauwerkes kaum die Möglichkeit zu eigener künstlerischer Leistung. Obwohl von den Statuen zwischen den Säulen des Baues – Bilder der Angehörigen des Fürstenhauses (295, 296) – den Friesen von Wagenrennen, Amazonenkämpfen (325) und Kentauromachien ansehnliche Reste erhalten sind und nach Plinius die Arbeit der vier Künstler auf die vier Seiten des Denkmals verteilt war, ist an keiner Stelle die Hand eines großen Künstlers zu spüren. Das Allgemeine überwiegt, und nirgends scheiden sich die Arbeiten der genannten Künstler deutlich. Schon im Altertum war freilich die Überlieferung über die am Mausoleum, an diesem Weltwunder arbeitenden Künstler nicht ganz eindeutig; so nennt Vitruv auch Praxiteles, den Timotheos dafür aber nur mit Zweifel.

In dem Bereich solcher architektonisch gebundener Plastik und Reliefkunst verwischen sich die Grenzen ohnehin stärker als bei den Meisterwerken. So zeigen auch die Reliefbasen der Säulen vom Artemistempel in Ephesos, der nach dem Brand von 356 v. Chr. wiedererstand und ebenfalls als ein Weltwunder galt, Anklänge an die

verschiedensten Kunstwerke der Zeit. Die Eirene des Kephisodotos (280), die Artemis des Praxiteles (306) entdeckt man verwandelt unter den Gestalten dieser Basen, und wenn die Nennung des Skopas in diesem Zusammenhang auch nur auf einer verderbten Stelle bei Plinius 36, 95 beruht, so ist hier doch auch eine starke Wirkung Skopasischen Stiles bemerkbar. Die am besten erhaltene Basis (326) stellt wohl Hermes, Alkestis und Thanatos dar; sie sind in einer ruhigen Szene vereint,



326 Säulenbasis aus Ephesos

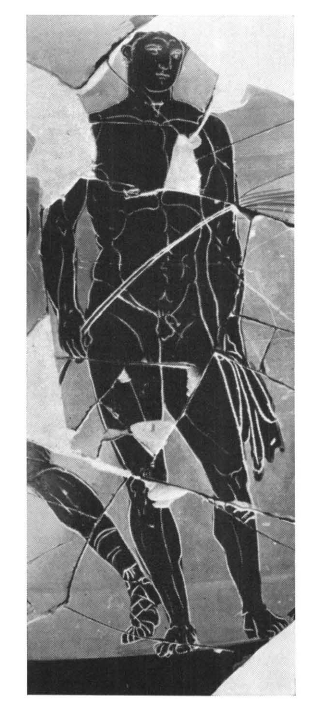


327 Theseus, Neapel

jede Figur steht vor freiem Grunde wie bei der Musenbasis von Mantinea (297), und auch im Inhalt ruft dieses Bild die Erinnerung an das Orpheus-Eurydike-Relief (273) wach. Stärker als bei dem Mausoleum ist der Geist der großen Kunst in dieses Relief eingedrungen; doch vieles bleibt so gut wie unberührt von ihm, da er sich kaum auf einen geringen Gegenstand übertragen läßt.

Mehr aber, als uns bewußt ist, war das 4. Jahrhundert die Zeit der großen Malerei. Die bessere bildliche Überlieferung der Plastik täuscht, und allein die Vorliebe für den Marmor, für seine weiche Verarbeitung und die Bedeutung seiner farbigen Behandlung ließen schon auf eine führende Rolle der Malerei in der Kunst schließen. Aus der Literatur sind im wesentlichen nur die Namen der Maler und Titel ihrer Bilder bekannt. Nach Plinius habe es drei Schulen gegeben, eine ionische, eine sikyonische und eine attische; doch ist dabei wohl lokale Überlieferung und allzuviel schematischer Ordnungssinn im Spiel, zumal die Freizügigkeit der Künstler

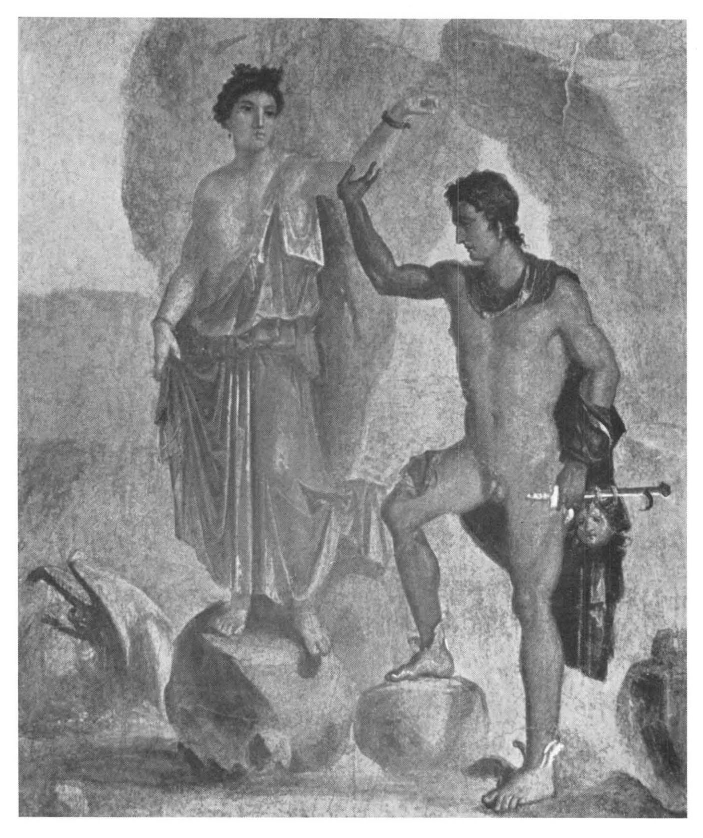
jetzt womöglich noch größer ist als früher. Sehr schwierig ist es, von den Gemälden selbst eine Vorstellung zu gewinnen. Nur an einer Stelle, in Pompeji und in Herkulaneum, gibt es eine größere Anzahl antiker Gemälde. Sonst ist fast alles – Originale wie Kopien, die es gab – zerstört. Die pompejanischen Bilder aber sind Teil der Wanddekoration, und die verwendeten Vorbilder sind oft durch hinzugefügte Hintergründe und weitere Figuren sowie durch Umstellung von Bildteilen und Kombination verschiedener Vorlagen verändert und zum Teil unkenntlich gemacht. Reste originaler – wenn auch handwerklicher – Malerei, sonstige Reflexe der großen Malerei im Kunsthandwerk können mithelfen bei dem Versuch, trotzdem aus den pompejanischen Bildern Teile der berühmten Malerei des 4. Jahrhunderts wiederzugewinnen. Die große Verehrung, die man ihr entgegenbrachte, hat das Ärgste verhindert, und wenn es auch oftmals wie ein trüber Schleier über den Wandgemälden liegt, so wird durch ihn hindurch doch nicht selten der Blick geöffnet auf die Werke der Meister, unter denen das Pentheus-Bild (268) das älteste zu sein scheint. Durch diese pompejanischen Bilder ist es auch möglich, von Nikias, dessen wechselseitige Beziehungen zu Praxiteles bereits mehrfach zur Sprache kamen, einen Begriff zu gewinnen. Er bleibt bislang auch der einzige, während nicht weniger berühmte Maler, wie etwa Euphranor, der Bildhauer und Maler zugleich war, verborgen bleiben. Euphranor malte unter anderem das Bild einer Reiterschlacht vom Jahre 362 v. Chr. und einen Theseus, der von Demokratie und Demos begleitet war, Personifikationen, die an jenes Bild des Parrhasios vom athenischen Volke erinnern. Seinen Theseus, der kräftig und wie «von Fleisch ernährt» aussah, verglich er mit dem des Parrhasios, der dagegen wie «mit Rosen ernährt» (Plinius 35, 129) ausgesehen habe. Bei einem Gemälde aus der Basilika von Herkulaneum (327), auf dem Theseus nach der Erlegung des Minotauros von den befreiten athenischen Kindern begrüßt wird – von denen er jedoch kaum Notiz nimmt –, hat man an diesen Theseus des Euphranor gedacht, und er gleicht auch so mancher Heroenstatue dieser Zeit. Auf einer panathenäischen Amphora (328), die zwischen 340 und 330 v. Chr. entstanden ist, findet sich ein originaler Beleg für eine solche Gestalt, doch sind die Probleme, die dadurch entstehen, noch unlösbar, solange Euphranor sowohl als Bildhauer wie als Maler an keiner Stelle greifbar wird.



328 Panathenäische Amphora

Mehr Sicherheit ist bei Nikias zu gewinnen, der mit seiner Kunst zu hohen Ehren und zu Geld gekommen war. Die Liste seiner Bilder bei Plinius ist der Ausgangs-

punkt, obwohl dort nur jeweils ein Name als Titel erscheint, zum Beispiel «Andromeda». Damit ist wohl das Bild von Perseus und Andromeda gemeint, das mehrfach in Pompeji vorkommt, am besten in der Casa dei dioscuri (329), während andere offenbar die Vorlage durch schlechte Ausführung und durch Hinzufügen von Nebenfiguren verfälschen. Das Original muß auf Perseus und Andromeda beschränkt gewesen sein. Das Meeresungeheuer liegt bereits tot in den Wellen, das Abenteuer ist also schon bestanden, doch stehen Perseus wie auch Andromeda noch unter dem starken Eindruck der überstandenen Gefahr. Seltsam ist, daß Perseus nicht zu der Befreiten hinaufblickt, sondern auf das Ungeheuer, und daß Andromeda noch nicht ganz vom Felsen gelöst ist. Sie blickt vor sich hin und nicht auf den Retter, kein Zug zeigt Freude über die glückliche Wende. Ihre Gedanken sind nicht froh, und sie wirkt so allein, wie Perseus. Verschieden sind ihre Lebensbahnen, auch wenn sie dem Perseus als Gemahlin folgen soll. Zu Andromeda gehört das Verhängnis, an den Felsen geschmiedet zu sein, zu Perseus das Flüchtige, Bewegliche, und was für Andromeda die Fesseln sind, sind für Perseus die Flügelschuhe. Daher ist ihr Verhalten nicht so sehr auf die gegenwärtige Situation bezogen, als aus ihrem allgemeinen Schicksal zu erklären, das ihnen eigentümlich und abgeschlossen ist. Sie sind wie Begriffe. Diese Auffassung war nur möglich, weil die Geschichten des Mythos jetzt festgelegt sind und in endgültiger Form vorliegen, während die Vergangenheit unermüdlich neue Versionen erfunden hatte. Sie ist der Heroen-Darstellung eines Skopas sehr verwandt, doch konnte der Maler durch die Gruppierung ungleich differenziertere Andeutungen geben und durch den Gegensatz wirken. Nikias scheint dies auch bei seinen anderen Bildern getan zu haben. Plinius nennt weiter eine «Io», also wohl ein Bild von Argos und Io. Auch hier gibt es eine gute Kopie in Pompeji (330), die ein einfaches Beieinander der Gefangenen, der Geliebten des Zeus, und ihres Wächters, des hundertäugigen Riesen Argos zeigt. Es liegt hier im Thema, wenn Argos keinen Blick von Io wendet, deren Verwandlung in eine Kuh nur durch kleine Hörnchen über der Stirn angedeutet ist; sie selbst blickt an Argos vorbei und unbestimmt in die Ferne. Nichts verbindet die beiden als die äußere Fügung, aber auch dabei bleiben die Gegensätze von Sehnsucht nach Freiheit und der Pflicht des Festhaltens, und ewig scheint die Spannung zwischen diesen Polen zu dauern, die in Argos und Io verkörpert sind. Nichts deutet in die Zukunft.



329 Perseus und Andromeda, Neapel



330 Io und Argos, Pompeji

Ewiges Verbleiben auf der einen und nur kurzes Verweilen auf der anderen Seite sind auch das Thema jenes berühmten Unterweltsbildes des Nikias gewesen, das er seiner Vaterstadt Athen zum Geschenk gemacht hatte. Das Thema erinnert an Polygnot, den von Platon so hoch geschätzten Maler, auf dessen Kunst auch die des Nikias beruhte. Überall ergeben sich Berührungspunkte vor allem in dem «Ethos» der Bilder. Wenn, wie zu vermuten, ein Relief im Louvre (331) das Nekyia-Bild des Nikias als Vorlage benützt hat, so stand Odysseus mit aufgestütztem Fuß und mit dem Opfermesser in der Hand dem Schatten des Teiresias gegenüber, und zwischen ihnen lag eine tote Zone, wie der Acheron, der Ober- und Unterwelt trennt. Odysseus führt ein besonderes Schicksal hierhin, an den Rand der Unterwelt, die den Abgeschiedenen Aufenthalt für immer ist. Die große Wirkung des Nikias-Bildes beruht auf der Beschränkung auf diese beiden Figuren, denn jede weitere würde stören und die unausgesprochene Spannung abschwächen. Bei

seinem Bild «Kalypso» wird die Begegnung von Odysseus und Kalypso dargestellt gewesen sein. Im Macellum von Pompeji befindet sich, wie das Io-Bild, auch die beste Nachbildung dieses Gemäldes (332). Die Nymphe blickt schmerzlich auf Odysseus, der auf seinen Irrfahrten zu ihr kam und der sich nach der Heimat sehnt; sie möchte ihn zurückhalten. Eine helle Tür im Hintergrund scheidet die beiden Gestalten, die wie psychologische Gegenstücke zu Io und Argos sind.

Die vier Bilder schließen sich als Werke eines Malers zusammen, und die Übereinstimmung mit den Titeln der Nikias-Bilder kann kaum zufällig sein. Eine Bestätigung dafür kann man auch darin sehen, daß die Kalypso der Artemis des Praxiteles (306) und die Io der sitzenden Muse an der Basis von Mantinea (297) ähnlich ist, daß sich also auch die Beziehungen zu Praxiteles zeigen, mit dem der



331 Nekyia, Paris

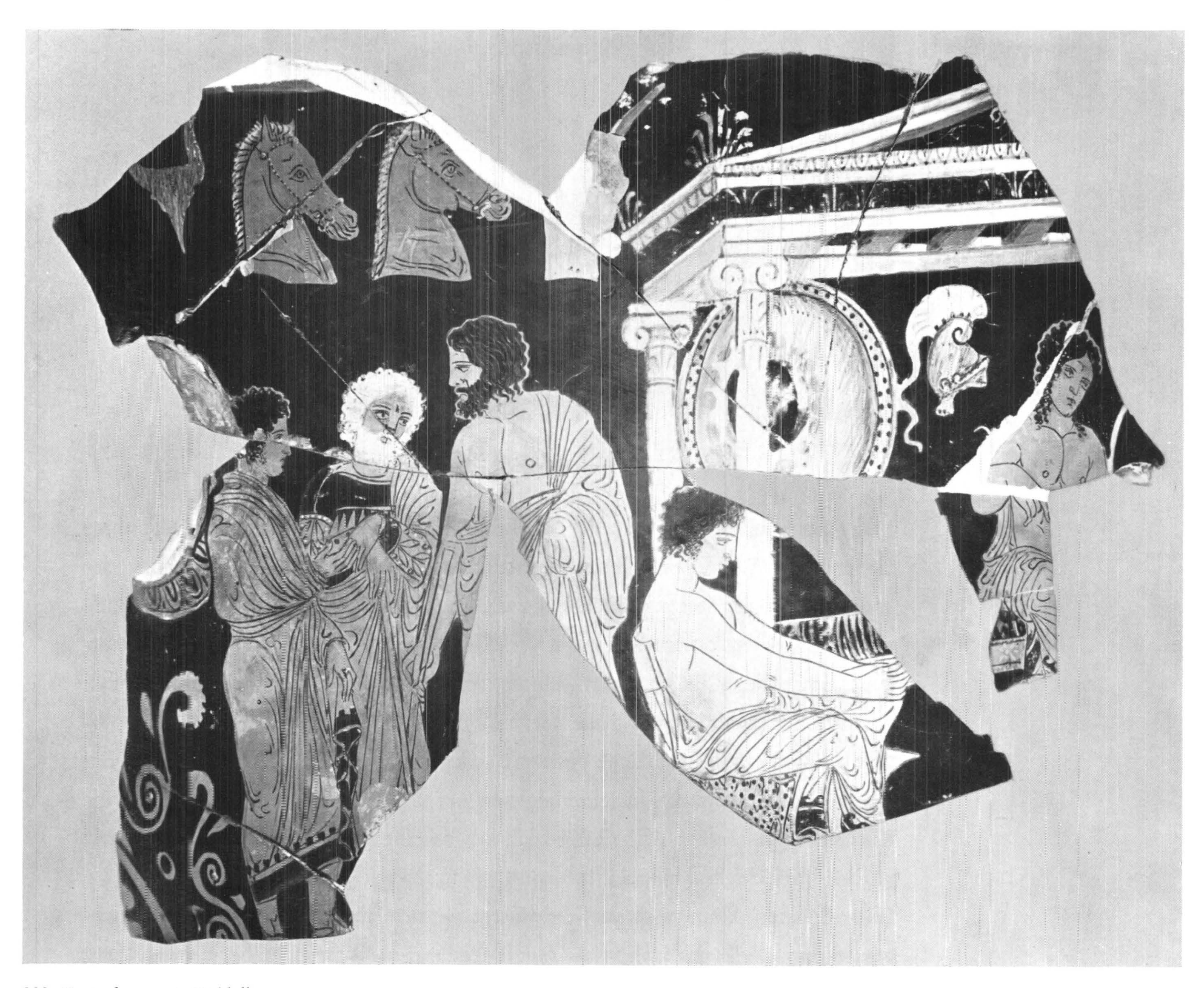


332
Kalypso und Odysseus,
Pompeji

Maler befreundet war. Was der Bildhauer seinen Gestalten an Ausdruck ihres Sinnens und Wünschens, ihres Seelenzustandes und ihrer Einsichten gab, das konnte der Maler steigern, indem er zwei gegensätzliche Gestalten in einem Bilde vereinigte, deren Zusammentreffen verstärkt offenbart, was sie sind. In dem lautlosen Ernst dieser Bilder meint man das knisternde Überspringen der Gedanken vom einen zum anderen und die nervöse Spannung zu bemerken, die beide – obgleich durch eine leere Fläche getrennt – dennoch verbindet. Versöhnend ist das Anerkennen des anderen in seiner eigenen Art und Aufgabe, und es ist gerade die Rücksicht, welche die Aktivität zu lähmen scheint. Jede dieser Gestalten ist wie in ihr Einzelschicksal eingehüllt.

Diese Sphären können sinnvoll erweitert werden, indem Gruppen von Gleichgesinnten anstelle der isolierten Gestalt treten. Eine Vasenscherbe in Heidelberg (333) bewahrt die Erinnerung an ein großes Gemälde, dessen Meister unbekannt

ist. Links stehen Aiax, Phoinix und Odysseus im Gespräch beisammen und beraten, wie sie Achilleus umstimmen können; dieser versucht, den Groll gegen Agamemnon und seine traurigen Gedanken an die geraubte Briseis durch Leierspiel zu vertreiben, er sitzt in seinem Zelt zusammen mit Patroklos, der ihm versunken lauscht. Das Zelt – von dem Vasenmaler wie ein Grabtempelchen gestaltet – verbindet das Freundespaar und grenzt dagegen die draußen Beratenden ab. Von



333 Kraterfragment, Heidelberg



334 Silberschale, Paris

dem großen Ernst der Situation, die für den Krieg gegen Troja entscheidend ist, von der Sorge der drei als Vertreter des Griechenheeres, und von dem Groll des Achilleus ist aus dem Original ein Teil in das Vasenbild übergegangen.

Ein anderes, ähnliches Bild, durch zahlreiche Zwischenglieder vermittelt, ist einem spätantiken Silberschmied bekannt gewesen, dessen Schale 1656 in der Rhone gefunden wurde (334). Manches, vielleicht auch die Bedeutung des Ganzen, war

ihm wohl selbst nicht mehr klar. Vermutlich ist dargestellt, wie Briseis nach dem Tode des Patroklos mit vielen anderen Geschenken des Agamemnon an Achilleus zurückgegeben wird. Odysseus redet auf ihn ein, und jener achtet der Briseis nicht, deretwegen doch der Groll gegen Agamemnon bestand, und will sich unverweilt in den Kampf stürzen. Odysseus redet ihm zu, nicht über den Tod des Freundes die Vernunft zu verlieren und sich zu mäßigen. Der nackte Mann im Vordergrund erinnert trotz seines Bartes und trotz der Überlegung, daß ja Patroklos bereits tot im Zelt des Achilleus liegen müsste, stark an den Patroklos der Vasenscherbe (333).
Die Größe der Erfindung ist auf Grund dieser verderbten Überlieferung kaum mehr recht zu rekonstruieren, doch war «Briseis» dem «Achilleus» gegenübergestellt. Die Geschicke der beiden, die nur kurz vereint, dann getrennt waren und auch jetzt sich nur für kurze Zeit wiederfinden, stehen vor dem Hintergrund der Auswirkungen des Zwistes mit Agamemnon und der Not des Griechenheeres.
Die Trennung der füreinander Bestimmten, der Ausgangspunkt und Anfang all dieser Verkettungen, ist das Thema eines Gemäldes aus der Casa del poeta tragico (335). Der Maler gestaltete die Wegführung der schönen Sklavin des Achilleus zu einem Bild banger Stimmung. Links die Boten des Agamemnon, recht Briseis, die von Patroklos geführt wird, in der Mitte aber ist Achilleus fast unberührt vom Schmerz der Trennung, allein in seiner Größe. Das Unheil, das daraus erwachsen wird, beschattet das Bild, und schon weisen das sorgenvolle Gesicht des alten Phoinix und das Drohen im Auge des Achilleus auf das Unausbleibliche voraus. Die mitleidheischende Gestalt der Briseis und der Ernst ihrer großen Schönheit deuten zurück auf die gemeinsame Zeit, die jetzt zu Ende geht. Sie ist hier nur noch ein Objekt im Streit der Männer, doch zeigt die Folge, wie stark die Wirkung dieser schwachen Frau war. Weit mehr, als die Kopie geben kann, muß alles in den Gesichtern der Gestalten auf dem originalen Gemälde zu lesen gewesen sein, auch die Verschiedenheit der Reaktion auf das Geschehen im Sinne der Kunst eines Timanthes. Doch spielt sich die Szene jetzt ungleich bewußter vor dem Beschauer ab, denn sie wird vor seinen Augen ausgebreitet, und nicht zufällig streift wohl der Blick einer der Gestalten den Betrachter wie eine Aufforderung zum Nachdenken über die Tragik dieser in ihrem Verlauf nur angedeuteten Geschichte.
Da die Künstler zarte Saiten anrühren und zum Mitschwingen bringen, dazu aber eines eigentlichen Vorganges kaum bedürfen, ist es nicht immer leicht, den Sinn



335
Achill und Briseis, Neapel

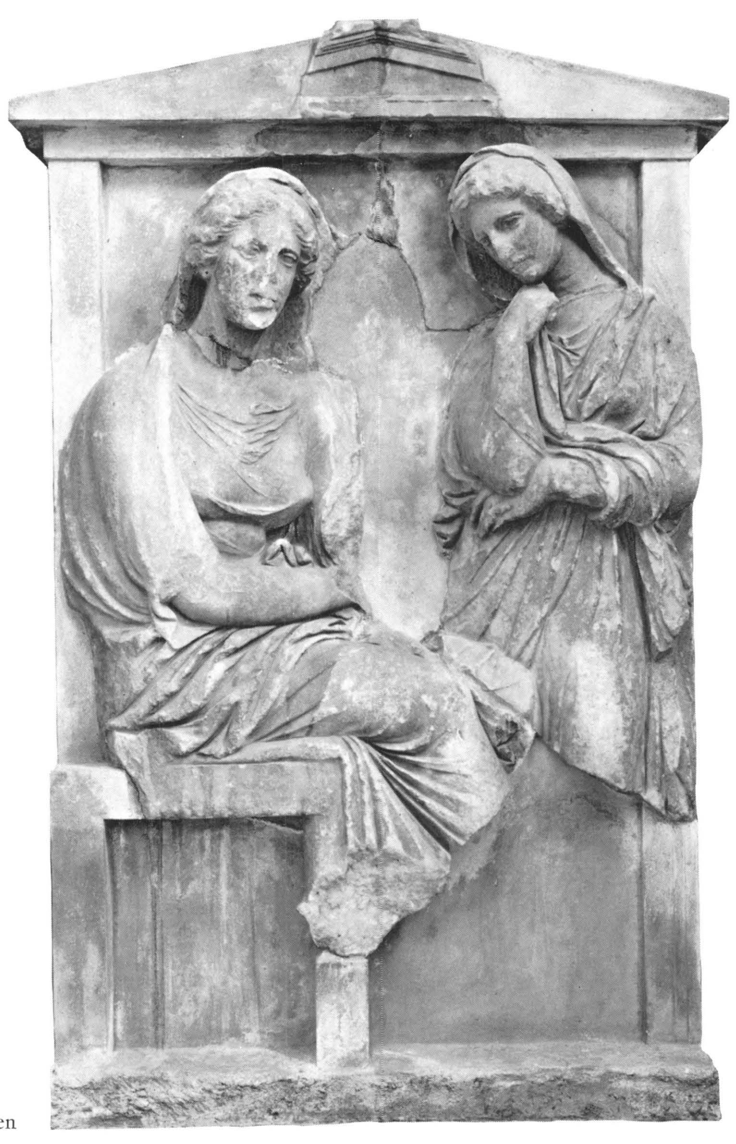
eines Bildes zu erraten. Auf dem Mittelmedaillon einer kostbaren Silberschale in Bari (336) steht ein Jüngling einem nymphenhaften Mädchen gegenüber, und man möchte an Meleager und Atalante denken; der Jagdhund zwischen ihnen könnte auf die große Jagd hinweisen, bei der sie sich zum Verhängnis des Meleager trafen. Das Relief steht Bildern des Nikias nahe, zum Beispiel in dem Motiv des Meleager, das von Odysseus und Argos im Macellum von Pompeji bekannt ist, und dem der Atalante, deren Haltung dem Motiv der Io entspricht; auch hier wird der Betrachter nachdenklich gestimmt. Das ist wie Poesie, und wenn man sich daran erinnert, daß in der Literatur dieser Zeit die schlichte Prosa herrscht und dort männliche Logik die kühnen Gedankengebäude errichtet, so scheint sich demgegenüber in der bildenden Kunst, speziell in der Malerei, die gefühlsmäßige Seite des Menschen auszusprechen. Die einzige elegische Dichtung dieser Zeit stammt von einer Frau, von Erinna aus Tenos, die den Tod ihrer Freundin beweint.



336 Silberemblem, Bari

Das Thema Tod und Abschied ist in der Reihe der attischen Grabreliefs mit ergreifender Großartigkeit gestaltet worden. Sie beginnt in der Zeit des Parthenon und endet mit dem Ausgang des 4. Jahrhunderts infolge eines Gesetzes gegen den Gräberluxus. Diese Reliefs sind zwar durchweg – in antikem Sinn – nur handwerkliche Arbeiten, für uns aber Werke von originaler Frische und unmittelbarer Schönheit. Da sind keine konkreten Abschiedsszenen, sondern schlichte Bilder, die einen Begriff geben von dem menschlichen Dasein, das im Leben innerhalb der Familie einen Mittelpunkt hat; und gerade die Innigkeit des Zusammenseins, die das eigentliche Thema der Grabdenkmäler bildet, erschüttert den Betrachter, weil ihm die den Sterblichen gesetzten Grenzen deutlich werden. Nur selten wird die Stille, zu der sich das Zusammensein gleichgestimmter Seelen verdichtet (337), gebrochen oder gar die Grenze der Sentimentalität gestreift. Vertrautheit der Verstorbenen und der Zurückbleibenden, die Erinnerung an das einstige Gemeinsame, der Schmerz der Trennung sind in großer Schlichtheit und ohne tröstliche Färbung eindringlich gestaltet. Irgendwo tut sich die Grenze auf zwischen zwei verschiedenen Welten, jedermann spürbar, wenn auch nicht logisch zu erkennen.

Daß die Kunst der Grabreliefs dem Maler Nikias vieles und wohl die entscheidenden Anregungen verdankt, ist bei der Ähnlichkeit mit seinen Bildern leicht zu sehen. Bestätigend kommt aber die Nachricht des Pausanias VII 22, 6 hinzu, Nikias habe ein Grabmal bei Tritaia in Achaia bemalt. Eine sitzende Frau und eine Dienerin, ein Jüngling mit einem Diener und mit Jagdhunden werden genannt, Motive also, die von den attischen Grabreliefs bekannt sind. Nikias hat nicht nur die Grabkunst beeinflußt, sondern sich sogar eigenhändig in ihr betätigt. Wen wollte es da wun-



337 Grabrelief, Athen

dern, wenn diese Reliefs oftmals so große Kunstwerke sind? Vor ihnen steht der Betrachter als ein Mensch, der von der trauerverbreitenden Stimmung angerührt wird, von der Schönheit der Dahingeschiedenen, vom Schmerz der Betroffenen und von dem Gefühl menschlicher Unerfülltheit. Etwas davon lebt selbst in den bekrönenden Palmetten (338).

Die schwachen Seiten des Menschen, seinen Schmerz, seine Liebe, seine Sehnsucht, kennen auch die Heroen, ja nicht einmal die Götter sind frei davon. In dem drükkenden Bewußtsein seiner eigenen Unvollkommenheit ist freilich der Mensch allein, während die lichtvollen Gestalten der Götter, Sinnbilder des Seligen, des Schönen und Guten und der ewigen Jugend, hoch oben in einer vollkommenen Welt leben. Dem Menschen ist nur vergönnt, mit der Seele das Göttliche zu suchen und hingezogen zu den ersehnten Fernen den Abglanz zu sehen, der aus dem Reich des ewig Schönen auf die Nichtigkeit des irdischen Lebens fällt.



338 Stelenakroter, Moskau

Polemos und Eutychia

Die Zeit, die Alexander der Große mit der Eroberung eines griechischen Weltreiches heraufführte und die mit dem siegreichen Auftreten der Römer endete, war eine Epoche größter Bewegung und Kraftentfaltung. Die gewaltigen Heerzüge des jungen Makedonenkönigs nach Persien, Ägypten und Indien legten den Grund; wegen seiner Taten und seines Glücks schien er den Mitmenschen ein neuer Heros, der Sohn eines Gottes zu sein, und selbst an der Grenze zwischen Mensch und Gott zu stehen. Nach seinem Tode blieb er das leuchtende Beispiel und Vorbild, und der Mythos bemächtigte sich bald seiner Gestalt.

Wechsel der Macht, Abfall, Intrige, Verrat, Kriege und Verträge ließen die Länder, die er unter seiner Macht vereinigt hatte, nach seinem Tode nicht mehr zur Ruhe kommen. Ungeheuer war die Kraft, die eingesetzt wurde, die sich ständig erneuerte und steigerte durch Energien, die ihr aus den weiten Gebieten zuflossen.

Im Gefühl der Überlegenheit und im Bewußtsein einer kulturellen Sendung hat der junge Alexander die Welt, wie sie bisher bestand, aus den Angeln gehoben und dabei uralte Reiche in Trümmer gelegt. Mit dem Wachsen der Maßstäbe mußte alles Vergangene klein und eng erscheinen. Siebzig Städte soll allein Alexander neu gegründet haben. Durch keine Rücksichtnahmen beengt, konnten sie großzügig geplant und angelegt werden, und Technikern wie Künstlern stellten sich hierbei lockende Aufgaben. Macht und Reichtum, Annahme orientalischer Luxusgewohnheiten durch die griechischen Fürsten, die das Erbe Alexanders antraten, und Prachtentfaltung an ihren Höfen sind die äußerlich sichtbaren Folgen der neuen Stellung des Griechentums in der Welt und der Nährboden der Kunst, die aus dem vollen schöpfen konnte.

Athen, das Perikles stolz die «Bildungsstätte von Hellas» (Thuk. II 41) nennen konnte, blieb auch nach dem Verlust der politischen Bedeutung der kulturelle Mittelpunkt, wenn auch mehr wegen seiner großen Vergangenheit. Ein anderer Mittelpunkt entstand in Alexandria, wo das Museion mit der großen Bibliothek ein Zentrum der Gelehrsamkeit und Kunst bildete. Alles, was Griechenland bisher ge-

leistet hatte, war hier gesichtet und geordnet vorhanden, und die Gelehrten verwalteten dies Erbe mit großem Verantwortungsbewußtsein. Eine zweite Bibliothek im Serapeion war für die Bedürfnisse weiterer Kreise bestimmt. In der Philosophie bildete die Arbeit des Aristoteles die zusammenfassende Krönung allen bisherigen Denkens, und in der Kunst bedeutete das Werk des Lysippos und seiner Schüler in ähnlicher Weise das glückliche Ergebnis einer umfassenden Schau. In diesem Kreise entstanden auch die ersten Versuche einer Kunstgeschichtsschreibung, eine Bestandsaufnahme alles dessen, was in Tempeln und an Fürstenhöfen an Kunstwerken verschiedener Zeiten und Bestimmung vereint und in Heiligtümern und öffentlichen Plätzen sichtbar war. Bibliotheken und Museen waren den Fürsten oftmals Mittel, um zu zeigen, wie stark sie selbst an der alten griechischen Kultur teilhatten, auch wenn sie nur aus Makedonien stammten, also aus der Peripherie des eigentlichen Griechenlands.

Der Blick in die Vergangenheit mit dem Ziel des Teilhabens und der Sammlung gibt den Augen und dem Geist die Schärfe der Kritik und die Kraft, die letzten Probleme anzugehen. Euklid und Archimedes dringen tief in die Geheimnisse der Mathematik ein, Eratosthenes erkundet die Erdoberfläche, und dem sezierenden Messer des Anatomen scheint nichts mehr verborgen zu bleiben. Die mächtige Stellung der nur für wenige ganz zugänglichen Wissenschaft, mit der man die letzte Klarheit sucht, besaß ihr Gegengewicht in dem Glauben an Zauberei und in der Astrologie, jener Pseudowissenschaft, die aus altem, chaldäischem Sternenglauben ein System aufbaute, in dem Wissenschaft und Aberglaube sich zäh verbinden, was weite Kreise in seinen Bann zu ziehen vermochte.

Die veränderte Welt fordert bei aller Verehrung des Alten eine Neuorientierung. Aristoteles bekennt selbst (Nik. Eth. I 4), daß ihm die Wahrheit höher stehe als die Lehre Platons, seines Lehrers. Er verließ nach dem Tode Platons, als Speusippos Nachfolger in der Leitung der Akademie geworden war, 347 v. Chr. Athen, und als er 335 v. Chr. dorthin zurückkehrte, gründete er eine eigene, die peripatetische Philosophenschule. Überall ist der Bruch mit der unmittelbar vorausliegenden Zeit sichtbar, und eher scheint es sich zu lohnen, in der älteren Vergangenheit nach verwandten Situationen zu suchen. Da steht die große Zeit zu Beginn des 5. Jahrhunderts, als die Perser besiegt waren, plötzlich wieder ganz nahe. Ein alter Wunschtraum der Griechen, der seither lebendig war, hatte sich jetzt mit der

Unterwerfung des Perserreiches erfüllt, und in dem Brand des Palastes von Persepolis sah man die letzte Vergeltung für die Zerstörung der Akropolis im Jahre 480 v. Chr. durch Xerxes. Die Leistungen, welche die Griechen einst in den großen Schlachten gegen die Perser bewiesen hatten, und diejenigen Alexanders hängen nicht nur ursächlich zusammen, sondern sind auch vergleichbare Erscheinungen. Wie damals wurden auch jetzt im Bewußtsein des endgültigen Sieges und im Gefühl der eigenen Stärke neue Kräfte frei, die nach Aufgaben verlangen. So überrascht es auch nicht, wenn jetzt Polygnot, Myron und Pythagoras in ihrer besonderen Größe erkannt wurden, denn diese waren Künstler von verwandtem Temperament und mit ähnlichen Zielen.

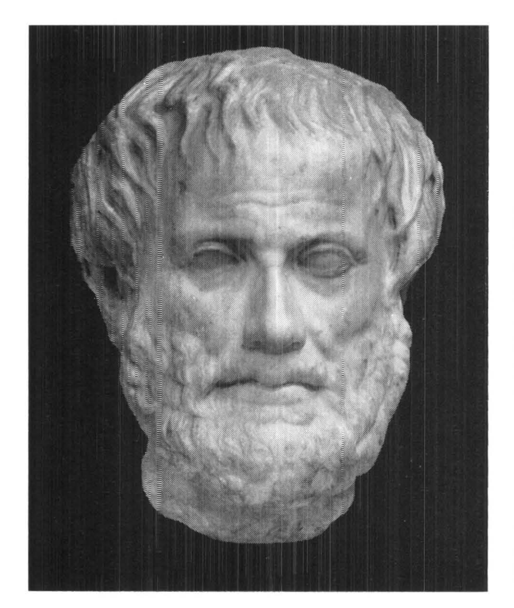
Wenn es im 5. Jahrhundert jedoch der Gestalt des Theseus bedurfte, um in ihr symbolisch das Griechentum im Heldenkampf gegen die Barbarei zu zeigen, so ist nun der Held eindeutiger eine gegenwärtige Person, Alexander selbst. Stärker noch als Harmodios und Aristogeiton oder auch als Themistokles tritt er aus der Sphäre des Menschlichen heraus, und seine Gestalt verdrängt die Heroen, weil sich in ihr alles konzentriert, was menschenmöglich ist und doch bis an die Grenzen des Göttlichen geht. Wenn Theseus sich einst durch seine städtische Vornehmheit und Feinheit ebenso auszeichnete wie durch seine Kraft und Geschicklichkeit, so ist dem Heros der neuen Zeit neben seiner Macht und Unwiderstehlichkeit tiefes Wissen, Kultur und philosophische Gelehrsamkeit gegeben. Damit wurde er – wie einst Theseus – zum Wunschbild der Griechen, die nun die Welt beherrschen.

Der große Aristoteles selbst hatte im jungen Alexander den Drang nach Wissen geweckt und ihn unterrichtet. Alexander ließ seinem auch mit anderen Ehrungen bedachten Lehrer eine Statue errichten, nach der die erhaltenen Bildnisse (339) kopiert sind. Der « göttliche Aristoteles, der alle Weisheit besaß», wie ihn die Inschrift nannte, steht bereits in hohem Alter, sein schwacher Körper ist die Hülle für einen alles durchdringenden Geist. Das Bildnis muß unmittelbar nach dem Leben gemacht worden sein.

Sein königlicher Zögling ist jugendlich und sieghaft, ein Heros mit der Last eines gewaltigen Geisteserbes. Als Bahnbrecher einer neuen Zeit stellen ihn die Bildnisse dar, nüchterner oder göttlich gesteigert. Die unwiderstehliche Energie seiner Persönlichkeit, das Löwenhafte seiner Erscheinung und die Klarheit seines schwärmerischen Blickes sind spürbar in einer mit Inschrift versehenen Herme im Louvre

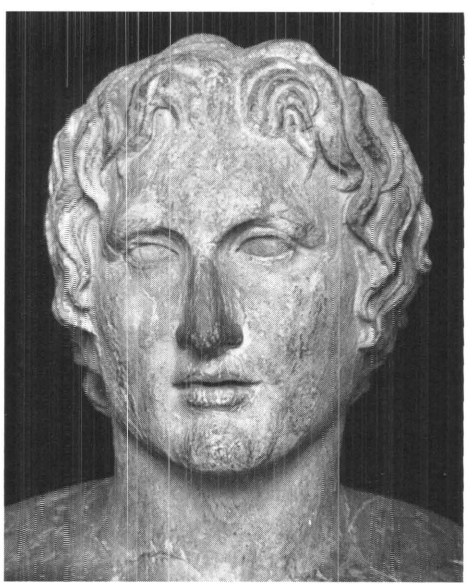
(340), die auch für die äußeren Kennzeichen, wie schiefe Kopfhaltung und die sich über der Stirn sträubenden Haare zuverlässig ist.

Die Unterrichtung des Alexander durch Aristoteles, die nach Plutarch in der Nymphengrotte von Myeza stattfand, wo man sich noch zu seiner Zeit die steinernen Sitze zeigte, scheint der Gegenstand eines Gemäldes gewesen zu sein, von dem nur eine noch dazu sehr schlecht erhaltene Wiedergabe Kunde gibt. Soviel ist auf dem pompejanischen Wandbild (341, 342) jedenfalls zu erkennen, daß in einer felsigen Landschaft mit Säulenhalle vier Personen sich um einen Globus versammelt haben, zwei weibliche an den Seiten, in der Mitte ein Sitzender als Lehrer und ein dabeistehender Knabe. Wenn die Deutung richtig ist, wenn also Alexander und Aristoteles in Anwesenheit der Mutter Olympias dargestellt sind, so wäre hier ein Gemälde kopiert, das vielleicht von Apelles oder Eutychides gemalt, ein Ereignis aus dem Leben Alexanders wiedergibt. Das Bild von dem Unterricht in Myezas Nymphengrotte könnte sogar Teil eines Zyklus gewesen sein, denn es gab offenbar noch andere Bilder, in deren Mittelpunkt Alexander stand. Von diesen historischen Bildern sind meist nur schwache Reste übriggeblieben, und nur in einem einzigen Falle besitzen wir eine wirkliche Kopie, nämlich in dem berühmten Bild der großen

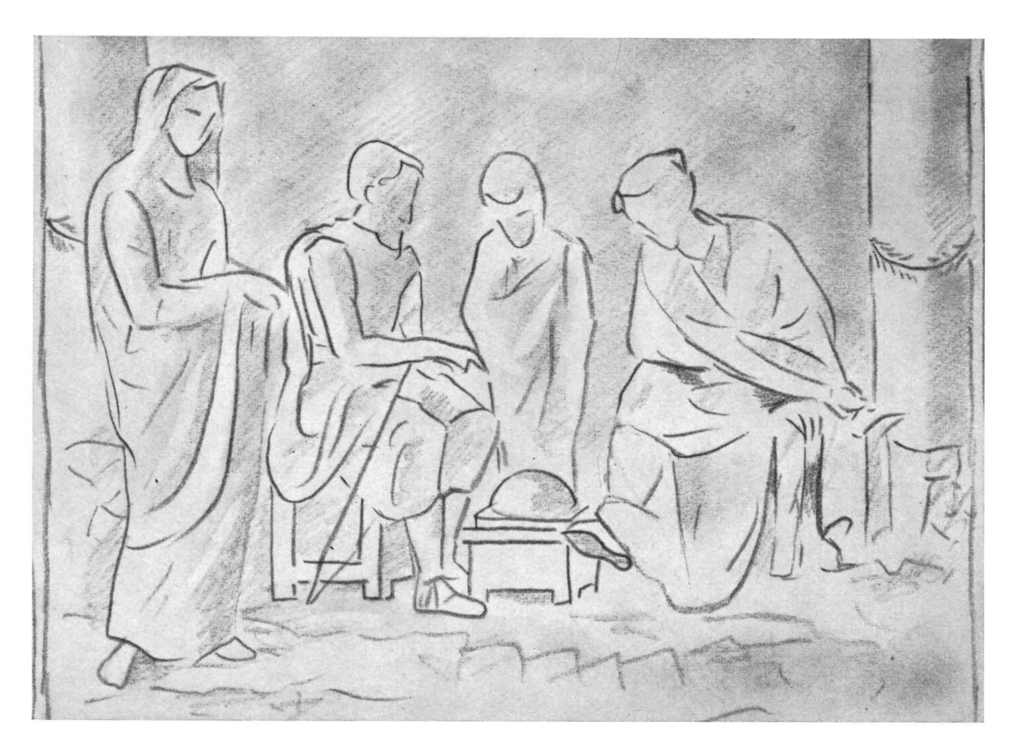




339 Aristoteles, Wien



340 Alexander, Paris

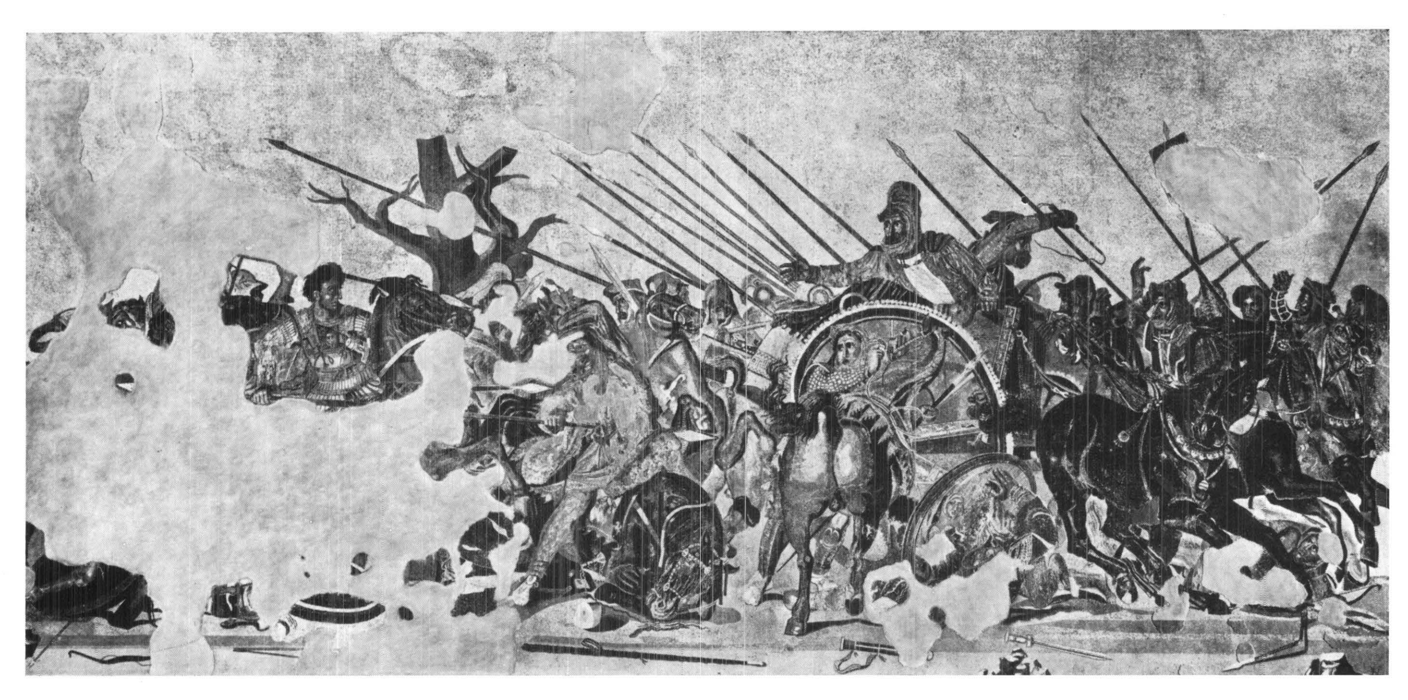


341 Alexanders Erziehung, Pompeji

Alexanderschlacht. Goethes 1832 an Zahn gerichtete prophetische Worte über das Mosaik aus dem Haus des Faun (343) «Mitwelt und Nachwelt werden nicht hinreichen, solches Wunder der Kunst würdig zu commentiren...» (Weimarer Ausgabe VI 49, 262), haben sich leider bewahrheitet. Auch heute ist mit Sicherheit nicht mehr zu sagen, als daß eine Schlacht Alexanders gegen Dareios dargestellt ist, ungeklärt aber bleibt, welche Schlacht – wenn überhaupt eine bestimmte – gemeint ist, und ferner, ob das Originalgemälde vollständig und ohne Veränderungen in dem Mosaik kopiert ist, wer das Original gemalt hat und wo es sich befand. Allgemein wird zwar angenommen, daß es sich um das Bild handele, das Philoxenos von Eretria für König Kassandros (317–298 v. Chr.) gemalt hat, doch fehlt dafür jeder Beweis. Vor dem Alexander-Mosaik stehen wir aber deshalb so hilflos, weil uns die Kunstgattung der Historienmalerei sonst nur aus der Literatur bekannt ist. Sie hat bereits eine lange Geschichte, denn noch am Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. muß das Bild vom Übergang des Perserheeres über den Bosporus gemalt worden sein, das Mandrokles, der Erbauer der Brücke, im Heraion von Samos als Weihgeschenk



342 Olympias (?), Pompeji



343 Alexanderschlacht, Neapel

aufgestellt hatte. Dieses und das Bild von einer Schlacht, für das der lydische König Kandaules einen sehr hohen Preis bezahlt haben soll, mögen aber Darstellungen orientalischer Prägung gewesen sein. Sie sind deshalb keine einwandfreien Zeugen in der Frage nach den frühesten griechischen Historienbildern. Sicher beginnen sie mit den Gemälden von der Schlacht bei Marathon und bei Oinoe, die sich in der Stoa Poikile in Athen befanden. Auch aus dem 4. Jahrhundert sind Schlachtenbilder überliefert, von Euphranor, Pamphilos, Aristeides und anderen, doch kennen wir nur die Tatsache als solche. Ob diese Gemälde des 4. Jahrhunderts die Kämpfe in leicht übersehbare einzelne Kampfgruppen auflösten, wie der Amazonenfries des Mausoleums von Halikarnaß (325) und andere Denkmäler, ist ungewiß; das Alexander-Mosaik jedenfalls kennt dergleichen nicht. Hier ist das Durcheinander des Kampfgetümmels, das nach dem Zeugnis der Vasenbilder (144) schon den ersten Historienbildern eigen war, noch erheblich gesteigert. Eng sind die Kämpfenden zusammengedrängt. Alexander fährt wie ein Blitz von links her angaloppierend in die sich aufbäumende Masse der Leiber, mit der Lanze einen Perser durchbohrend und vom Pferde werfend. Das Perserheer ist in Auflösung,

die Bewegung geht hin und her, ein Pferd galoppiert aus dem Hintergrund nach vorne, ein anderes in umgekehrter Richtung, die Perser fliehen zurückschauend nach allen Seiten, und das undisziplinierte, gestaute Gewoge gipfelt in der Gestalt des Dareios, der in seiner Angst wie gebannt auf Alexander starrt und allen Blicken preisgegeben ist. Der Wagenlenker treibt die Pferde zu höchster Eile an; weder er noch andere achten auf die Getreuen, über die die Räder des Wagens hinweggehen. Diese Sorge nur um das eigene Leben, die Rücksichtslosigkeit gegen die anderen, die Führerlosigkeit des Perserheeres, aber auch dessen Masse, der untergehende Glanz und die Hybris des persischen Königtums werden gezeigt und in klaren Gegensatz gestellt zu dem Einsatz der eigenen Person bei Alexander, der Zucht der ergebenen, kleinen Makedonenschar und ihrer nüchternen Tapferkeit. Der Sieg des Griechentums über die Barbaren, der sich langersehnt vollzieht, ist in dem Bilde zusammengedrängt auf eine Begegnung von Alexander und Dareios, die in dieser Form vielleicht nicht einmal stattgefunden hat. Hierin gibt das Mosaik eine geschlossene Komposition wieder, und nichts deutet auf irgendwelche Veränderungen des Kopisten hin, der dort, wo das Original nicht mehr ganz deutlich war, lieber nach bestem Können übertrug, als von der Vorlage abzuweichen.

Die überwältigende Großartigkeit des Alexander-Mosaikes, der einzigen wirklichen Kopie eines großen griechischen Gemäldes, läßt uns den Verlust aller übrigen um so schmerzlicher empfinden. Hätte der Besitzer der Casa del Fauno, aus welchem Grund er auch immer dieses Mosaik bestellte, seine Absicht nicht verwirklicht, so gäben uns heute nur einige kleine Reliefs, etruskische Aschenkisten, ein Tonbecher (454, 455) und unteritalische Vasen einen Schimmer des Bildes, ungeschickte Versuche und willkürliche Auszüge, die zu einer auch nur annähernden Vorstellung von dem Original keineswegs ausreichten. Ähnlich unvollkommen ist die bildliche Überlieferung bei einem weiteren Alexander-Bild. Es stellte den Untergang des persischen Königspalastes von Persepolis dar, und wenigstens einen Teil davon gibt ein Mosaik in Wien (344) wieder: Alexander schleudert, vom Rücken gesehen mit Helm und flatterndem Feldherrenmantel, die brennende Fackel. Im Hintergrund sind drei Krieger und Reste eines vierten, ganz rechts ein entfliehender Perser erhalten. Alle schauen mit dem Ausdruck des Entsetzens auf das Ereignis, welches das Ende der Achämenidenherrschaft symbolisierte. Das Mosaik bestätigt die Überlieferung, daß der Brand von Persepolis im Zuge der Kriegshandlungen

entstand, und widerspricht der Version, wonach Alexander in Trunkenheit und von der Hetäre Thais veranlaßt, den Palast in Brand gesteckt habe. Das Originalgemälde, von dem das Mosaik nur den rechten Abschluß überliefert, wird in der Mitte eine Darstellung des Palastes selbst enthalten haben, doch sind wir dabei ganz auf die Phantasie angewiesen.

Die Niederwerfung der feindlichen Macht und der Vollzug der Rache für die den Griechen vormals angetane Schmach stellen Alexander gerade durch seine schlichte Erscheinung in die Reihe der Heroen. Deren Welt betritt er jedoch noch augenfälliger dort, wo er wie Herakles mit wilden Tieren kämpft. Die Heroen brachten durch die Befreiung der Welt von Ungeheuern Frieden und Ordnung, aber Alexander forderte, als es keinen menschlichen Gegner mehr für ihn gab, die Natur noch einmal in die Schranken. Dabei ging es nach der Meinung eines spartanischen Gesandten, der Zeuge eines solchen Löwenkampfes war, um die Königswürde.

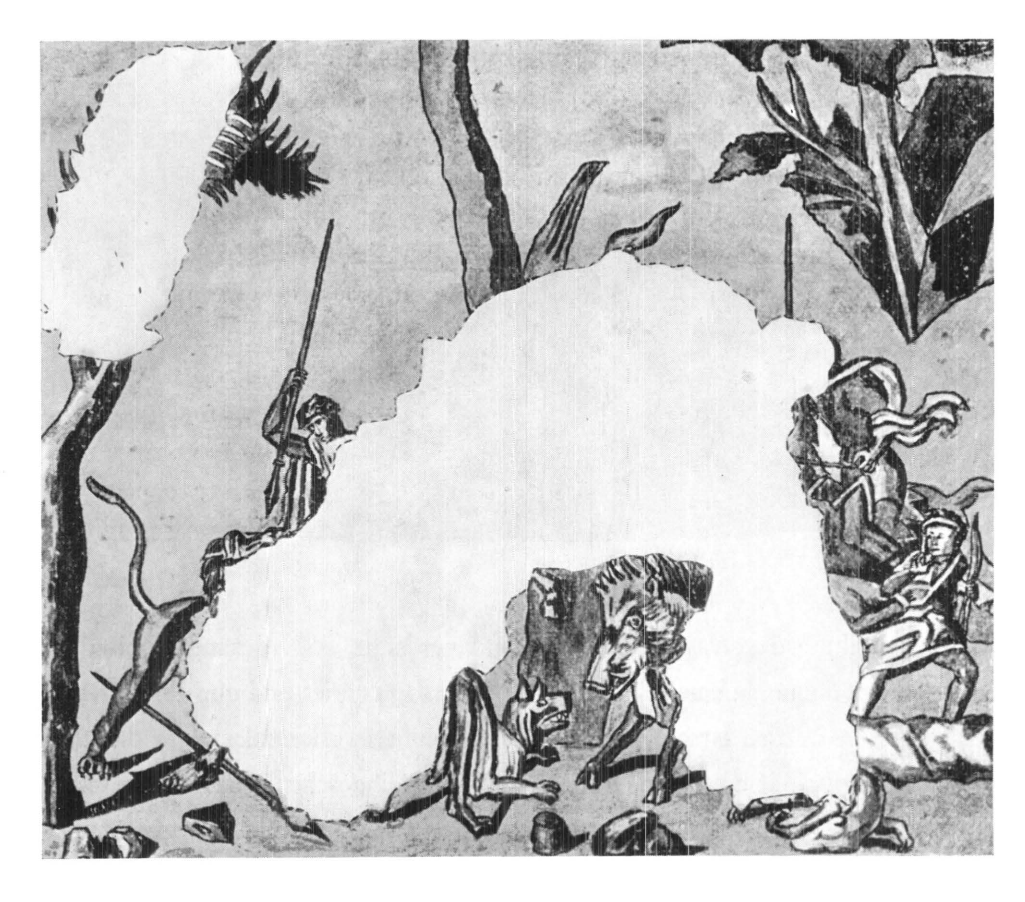


344
Brand von Persepolis, Wien



345 Basis aus Messene

Eine Darstellung davon wird dem Umstand verdankt, daß Alexander bei einem Löwenkampf einmal in eine sehr gefährliche Situation geriet und nur durch fremde Hilfe gerettet werden konnte. Krateros, dem Feldherrn Alexanders, war die Ehre, seinen König befreit zu haben, Anlaß zu einem Weihgeschenk, das diese Episode verewigte. In Delphi stand in einer Halle das von Lysippos und Leochares gemeinsam gearbeitete Denkmal, das von dem Sohn des Krateros, da dieser die Ausführung nicht mehr erlebte, nach 321 v. Chr. geweiht wurde. Ein aus Messene stammendes Basis-Relief im Louvre (345) stellte dieses Ereignis dar und ist offenbar von dem Weihgeschenk des Krateros abhängig. Rechts versucht sich Alexander, der mit dem Löwenfell die Rolle des Herakles spielt, des gewaltigen Untiers, das die Mitte des Bildes einnimmt, mit dem Beil zu erwehren. Man würde ihn als Alexander nicht erkennen, wenn nicht der von links Herangaloppierende die Kausia, eine typische makedonische Mütze, tragen würde, die nicht zu einer Gestalt der Heraklessage paßt, um so besser aber zu Krateros. Der von Hunden umringte Löwe wendet sich nach dem Reiter um und läßt von Alexander ab. Auch die Gruppe in Delphi hat sich gewiß auf die Figuren des Krateros, Alexander, auf den Löwen und die Hunde beschränkt und sich mit einer Andeutung der Gefahr begnügt, in der sich Alexander befand. Es hätte sich wohl nicht gehört, den König in unmittelbarer Lebensgefahr zu zeigen. Auf der Rundbasis von Messene stand wahrscheinlich eine Statue des Krateros, und auch die Gruppe in Delphi verherrlichte seine Tat und nicht die



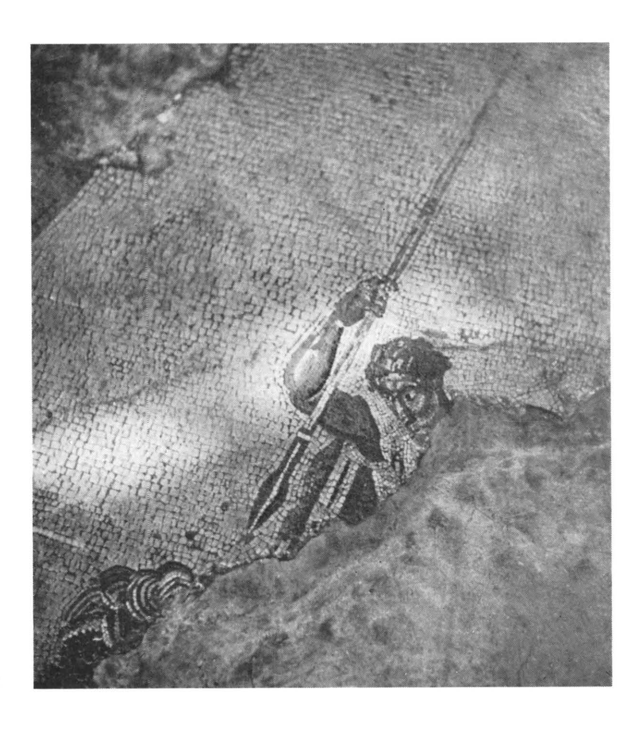
346 Jagdmosaik, Palermo

Alexanders. In die Reihe der Darstellungen aber, die die Taten des Königs schildern, gehört ein Löwenjagdbild ganz anderer Art, von dem uns ein stark beschädigtes Mosaik in Palermo (346, 347) Kunde gibt; Auszüge davon sind auch auf Gemmen und auf jenem Tonbecher (455) erhalten, der auch Teile der Alexanderschlacht wiedergibt. In einer wilden, unberührten und exotischen Landschaft, in der die Bäume gen Himmel ragen, wird von Reitern auf einen Löwen und einen Keiler gejagt. Ein Hund ist schon das Opfer des wilden Ebers geworden, ein zweiter aber hat ihn gestellt, und über ihm schwingt der Jäger den Speer. Links richtet ein zweiter Reiter auf sich bäumendem Pferde seinen Speer nach unten auf den Löwen, der einen zu Boden gestürzten Jäger tödlich bedroht. Die Rettung kommt in letzter Minute, und der Mut des Reiters wird hervorgehoben durch den Kontrast zu dem Bogenschützen in persischer Tracht, der mit allen Zeichen des Entsetzens zurückblickend flieht. Dieser Perser ist fast der gleiche wie auf dem Bild vom Brande

der persischen Königsburg, während Einzelmotive, wie der von hinten gesehene Hund und die Schlagschatten an das Bild der Alexanderschlacht erinnern. Auch hier ist Alexander die Hauptfigur (347), denn er ist der Reiter, der als Retter in höchster Not ohne Rücksicht auf sich selbst – so wie er es auch von anderen verlangte – dem bedrohten Jagdgefährten Hilfe bringt; und der Hund ist wohl Peritas, der Lieblingshund Alexanders. Leider gibt aber das Mosaik in Palermo nicht allein wegen seiner schlechten Erhaltung einen mangelhaften Eindruck von dem Originalgemälde; es scheint auch Teile, die nicht zusammengehören, zu vereinigen. So läßt sich nur ahnen, wie das Originalbild ausgesehen hat; es war sicher nicht geringer als das der Alexanderschlacht und von Persepolis' Untergang. Sie könnten alle von demselben Maler stammen.

Alexanders Leidenschaft für die Jagd war auch Gegenstand einer Gruppe in Thespiä, die von Euthykrates, Lysipps Sohn und Schüler, stammte, uns aber nur durch die Notiz bei Plinius «Alexander auf der Jagd» 34, 66 bekannt ist.

Gleichsam der Abschluß der Reihe der Alexander-Bilder und ein Gegenstück zu der Erziehung durch Aristoteles ist das Gemälde des Aëtion, das die Hochzeit des Alexander und der Roxane schilderte.



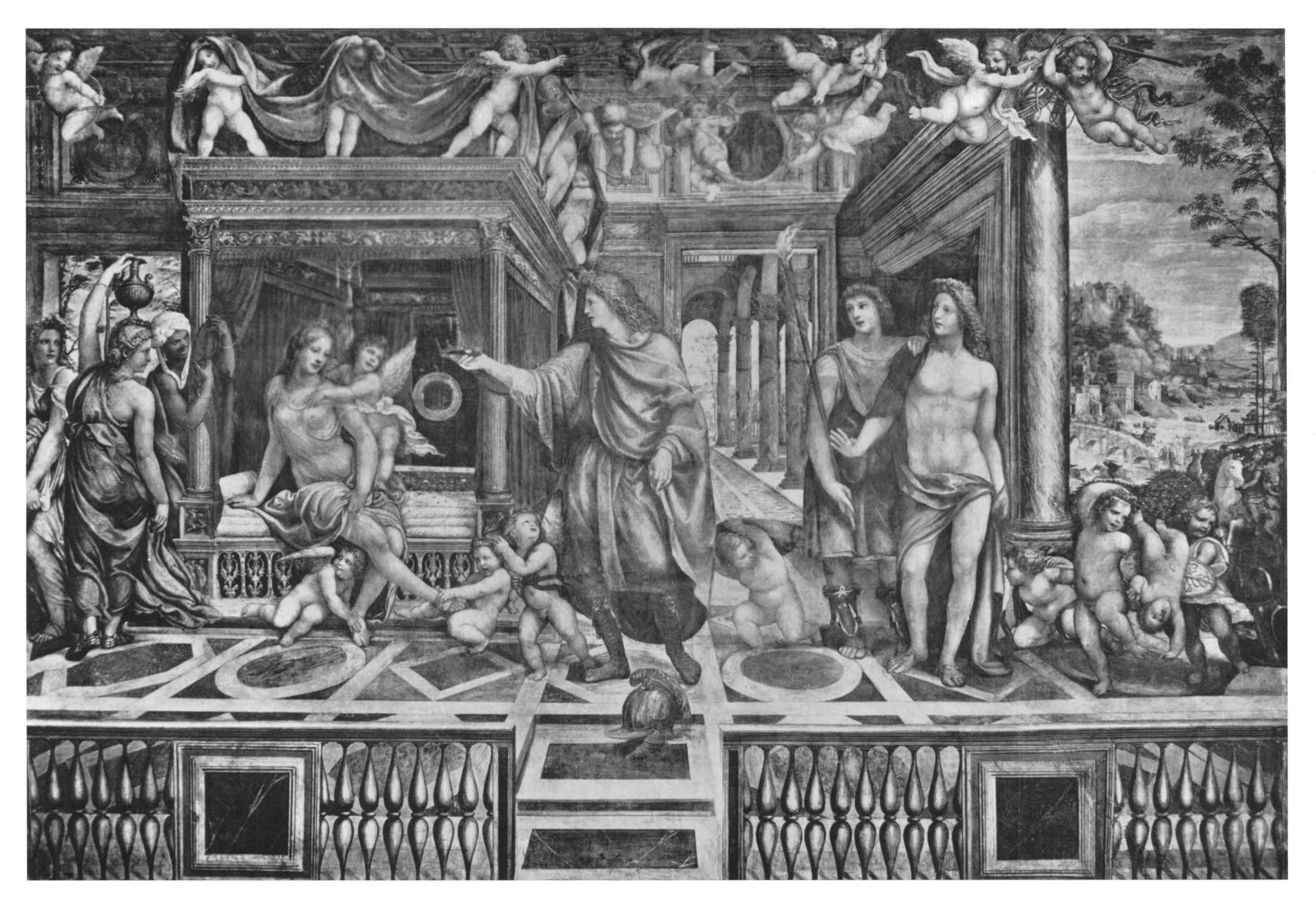
347 Alexander

Das Gemälde, das bald nach der Hochzeit (327 v. Chr.) entstanden sein wird, jedenfalls kaum nach dem Tode der Roxane (310 v. Chr.), stellte der Maler in Olympia öffentlich aus, und Lukian hat es ausführlich beschrieben. Danach haben Künstler der Renaissance versucht, das berühmte Gemälde neu zu schaffen, zum Beispiel Sodoma in der Villa Farnesina (348). Das Brautgemach und vieles auch im Figürlichen ist Erfindung des Malers, doch sind Roxane auf dem Brautbett, Alexander vor ihr, Hephaistion und Hymenaios sowie die zahlreichen Eroten der Beschreibung des Lukian entnommen. Diese Eroten spielen mit den abgelegten Waffen Alexanders, sind der Braut beim Ausziehen der Sandalen behilflich oder drängen Alexander zu ihr, deren schöne Züge sie entschleiern.

Hier in dem Bilde der Hochzeit mit der Tochter eines vornehmen Baktriers findet der Wunsch Alexanders sinnfälligen Ausdruck, griechische Kultur, die er selbst von seinem Lehrer Aristoteles empfangen hatte, mit der orientalischen zu verbinden, aus den feindlichen Völkern nach dem eigenen Siege ein einziges zu machen und durch diese Synthese Glück und dauerhaften Frieden zu bringen. So fügen sich die Bilder, die in so verschiedener Weise und – so möchte man meinen – auch recht zufällig überliefert sind, zu einer sinnreichen Folge.

Sie verkünden wie ein Programm die Ideale der neuen Welt, die Alexander heraufführte. Es sind drei Dinge, die sich vereinigen müssen, zunächst Kultur, geistige Schulung zu kritischem Denkvermögen und zur Einsicht in die Probleme des menschlichen Seins, auch der Besitz esoterischer Erkenntnisse; hatte doch Alexander dem Aristoteles Vorwürfe gemacht, weil dieser Gedanken veröffentlichte, die er bisher nur ihm mitgeteilt hatte. Als Zweites folgt die Bewährung im Kampfe gegen menschliche Feinde und gegen wilde Tiere, Erprobung eigener Körperkraft, Freundschaft und heroischer Mut. Das Dritte ist die Bereitschaft, nach Erreichen des Zieles die Waffen abzulegen und sie den Eroten zum Spielen zu überlassen, seine Macht zum Nutzen aller zu verwenden und die Grenzen zum Göttlichen zu überschreiten, um selbst schließlich sorglos wie die Götter zu leben.

Der Zugang zur *geistigen Bildung*, die schon dem Isokrates für den Begriff eines «Hellenen» entscheidender war als die griechische Abstammung, steht jetzt allen offen, da Bibliotheken die Werke der Dichter und Forscher vereinen und die Philosophie in verschiedenen Brechungen weit ausstrahlt. Epikur verkündet seine Lehre, die – mehr Glauben als Philosophie – neben der stoischen Lehre des Zenon



348 Alexander und Roxane, Rom

weite Kreise beherrscht. Groß ist die Wirkung aufklärerischer Gedanken, wie die des Straton von Lampsakos, der den König Ptolemaios II. Philadelphos unterrichtete und die Unsterblichkeit der Seele leugnete, und die des Euhemeros, der die Götter für verdiente Menschen der Vorzeit erklären konnte. Doch neben allen Rufen nach Kritik und Vernunft erhält gerade das Dunkle besondere Anziehungskraft, die geheimen Lehren, die Orakelkunst und Zauberei, wie sie Theokrit in der «Pharmakeutria» schildert, und die Fähigkeit, Träume und Vorzeichen zu deuten. Kenntnisse und Wissen verschiedener Art verbinden sich zu einer Bildung, die als grundlegend angesehen wird und die man besitzen muß. Ohne eine gewisse Gelehrsamkeit konnte ein Mensch jener Zeit so manches Kunstwerk nicht verstehen, ja selbst Kenntnis



349 Verleumdung, nach Apelles

von Klatsch und Hofintrigen wird vorausgesetzt. Persönliche Erlebnisse des Künstlers und Rache an seinem Konkurrenten, der ihn neidisch verleumdet hatte, war der Grund zur Entstehung des berühmten Gemäldes von Apelles, das Lukian beschrieben hat. Diese «Verleumdung», der Botticelli nach Lukians Schilderung erneut Gestalt gab (349), ist nicht verständlich, wenn man nicht mit der Sprache der Allegorie und dem geistreichen Spiel mit Personifikationen vertraut ist. Selbst Lukian war bei der Benennung einiger Figuren des Bildes vorsichtig. Man sah dort die Verleumdung einen Jüngling vor den Richter schleppen, dessen große Ohren befürchten lassen, daß er der Verleumdung Gehör schenken wird; Unwissenheit, Argwohn, Neid, List und Täuschung – alle als menschliche Gestalten dargestellt – tun

das Ihre, doch fehlen auch Reue und Wahrheit nicht, die auf die Folgen der Verleumdung lehrhaft hinweisen. Ein solches Bild berührt sich eng mit der Dichtung, wo in einem Apollon-Hymnus des Kallimachos ebenfalls Phthonos, der Neid, auftritt, dem – von Apollon verscheucht – Momos, der Tadel, folgen möge. Apelles bewegt sich mit seinem Bild in den gleichen Bahnen wie der Dichter, und es ist verständlich, wenn Plinius ihm nachrühmt, er habe gemalt, was sich eigentlich nicht malen läßt; selbst den Donner, das Leuchten des Blitzes und den Blitzschlag habe er gemalt, und an anderer Stelle hören wir von einem Bild des Apelles, das Alexander und den gefesselten «Krieg» zeigte. Doch sind das nur Beispiele für die allgemein verbreitete Weise, geistreich mit den Möglichkeiten der Personifikationen umzugehen, neue zu erfinden und damit den Betrachter herauszufordern. Auch von Lysippos ist ein ähnliches Werk überliefert, die Statue des Kairos, des rechten Augenblickes. Hier gab wohl der Aufstellungsort – vielleicht Olympia, wo Kairos einen Altar hatte – schon Hinweis genug, auch war Kairos wegen der zahlreichen Charakteristika kaum zu verkennen: An der Stirn nur hatte er Haare, während sie am Hinterkopfe fehlten, mit Flügeln an den Füßen eilte er schnell vorüber, und auf einem Schermesser balancierte er eine Waage. Einige Reliefs (350) zeigen seine



350 Kairos, Trogir



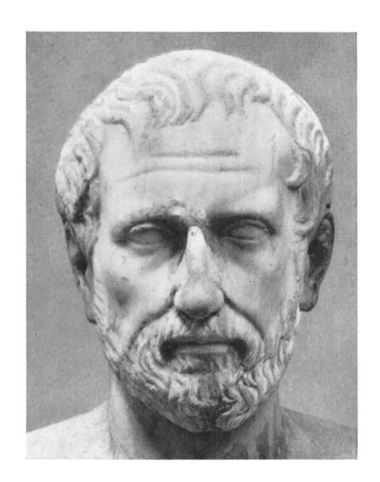
351 Relief des Archelaos

einprägsame Gestalt, wie er vorüberhuscht und – einmal vorbei – nicht mehr ergriffen werden kann. Die Gestalt enthält eine deutliche Mahnung, und «zur Belehrung» (Poseidippos, Ant. Gr. 16, 275) habe auch Lysippos diese Statue nach einer eigenen Idee (Himerios, Eclogae 14, 1) gemacht.

In der Malerei haben sicher oftmals Beischriften, wie sie ja seit alters üblich waren, für das Verständnis gesorgt, wenn die Personifikationen gar zu undurchsichtig waren. Archelaos von Priene hat uns mit seinem Weihrelief für einen Dichter die Kenntnis eines Gemäldes vermittelt, das eine Verherrlichung Homers darstellt. Im unteren Streifen seines Reliefs (351) sitzt Homer, von Ilias und Odyssee flankiert, auf einem Thron; Mäuse an seinem Fußschemel erinnern an die Batrachomyomachie. Hinter ihm stehen Chronos und Oikumene, also die Zeit und die Welt, die ihn verehren. Mythos und Historia bringen Opfer, Poesie, Tragödie und Komödie folgen mit Gesten der Verehrung, und ganz rechts blickt ein Knabe, Physis, die menschliche Natur, auf zu den Personifikationen des Gedächtnisses, der Tugend, der Treue und der Weisheit. Diese Allegorie der grundlegenden und überall sichtbaren Wirkung Homers wird nun aber dadurch, daß die Gestalten des Chronos und der Oikumene offenbar die Züge des Ptolemaios IV. Philopator (221–204 v. Chr.) und der Arsinoe III. tragen, zu einer speziellen Huldigung durch das ägyptische Herrscherpaar. Das Originalgemälde, dem Archelaos gewiß auch die Beischriften entnommen hat, hing wohl in dem von Ptolemaios Philopator erbauten Tempel des Homer in Alexandria und war wie dieser ein Zeugnis für die hohe Verehrung des



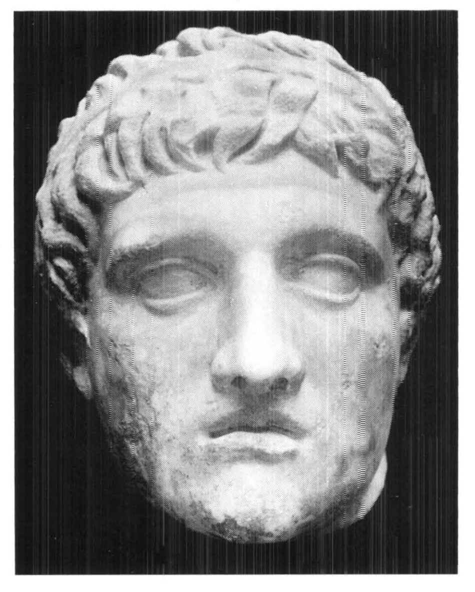
352 Demosthenes, Kopenhagen



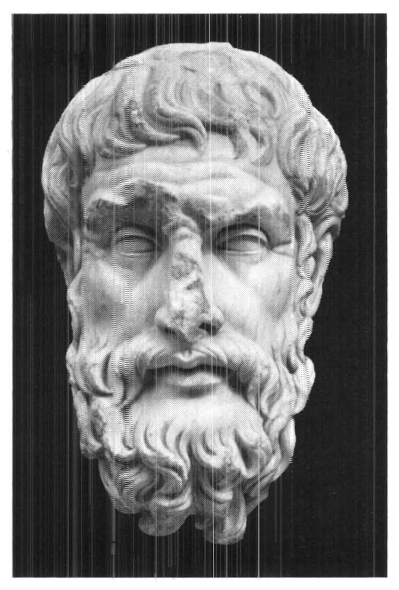
353 Theophrast, Rom

Dichters durch den König, wohl auch für seine Anteilnahme an den Arbeiten der Gelehrten in der Alexandrinischen Bibliothek; war er doch Schüler des Eratosthenes und hatte selbst sogar eine Tragödie «Adonis» gedichtet.

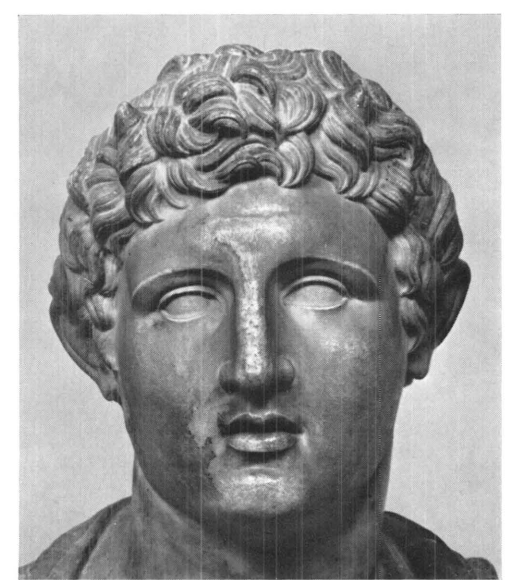
Schon in der Jugend wird den Fürstensöhnen gelehrter Unterricht zuteil, und Gelehrte, Dichter und Philosophen sind am Hofe geehrte Gäste. Der Rat des Philosophen kann den Gang der politischen Ereignisse beeinflussen, und da das Handeln des Herrschers oftmals von seiner philosophischen Bildung abhängt, ist die Stellung der Gelehrten verändert und weltoffener. Bei einem Denker, wie Demosthenes, war das noch anders, aber er stand auch im Widerspruch zu der Geschichte, als er zum einigen Zusammenstehen gegen die Makedonen aufrief, und er unterlag. Aufrecht, wenn auch mit gesenktem Haupt, steht er vor uns in jenem Denkmal, das im Jahre 280 v.Chr., über vierzig Jahre nach seinem Tode, das begangene Unrecht sühnen sollte (352). Seine verschränkten Hände zeigen seine äußere Machtlosigkeit, und seine Züge sind Spiegel seiner ernsten, einsichtsvollen Gedanken, die jedoch keinen Widerhall fanden. Aristoteles (339) und sein Zögling Alexander (340) stehen in einem neuen, sehr persönlichen Verhältnis und begegnen sich auf gleicher Ebene. Wenn, wie berichtet wird, Aristoteles sich den Bart kürzer als üblich schneiden ließ, so war dies ein Zeichen einer gewissen Annäherung an die außerhalb der Philosophenkreise herrschende bartlose Mode. Den gekürzten Bart trägt wie der Meister auch sein Lieblingsschüler und Nachfolger in der Leitung der peripatetischen Schule, Theophrast; sein Bildnis (353)



354 Lysimachos, Privatbesitz



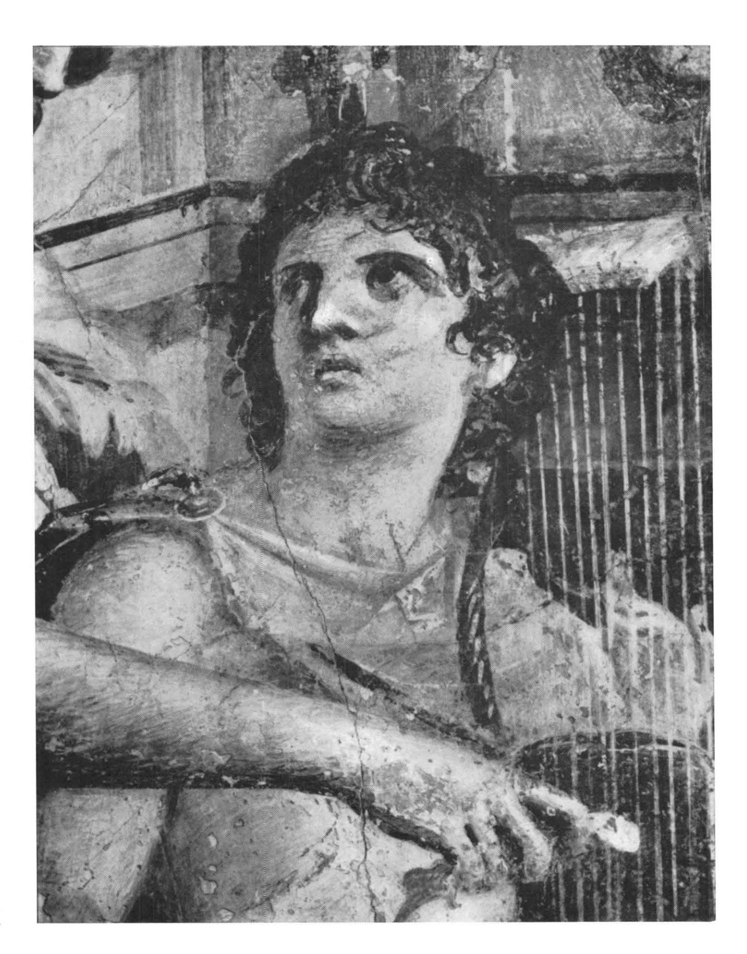
355 Epikur, New York



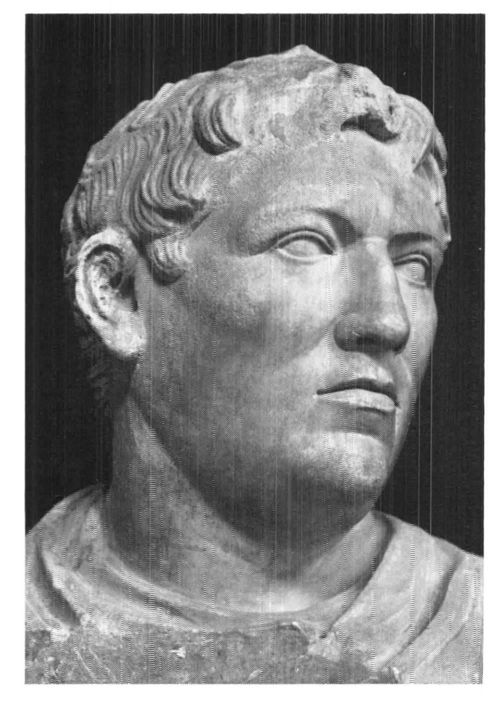
356 Demetrios Poliorketes

wirkt ernst und nüchtern, doch auch würdig. Vielfach ist der Philosophenbart überhaupt das einzige Merkmal für den Philosophen, dessen Züge sich sonst von denen eines Herrschers kaum grundsätzlich unterscheiden würden. Selbst eine so derbe Landsknechtsgestalt, wie Lysimachos, König von Thrakien und Makedonien (354), der in der Umgebung Alexanders groß geworden war und der nur Taten gelten ließ, hat einen Anflug von Geistigkeit. Mag sein Äußeres auch wirklich dem des Herakles so zum Verwechseln ähnlich gewesen sein, wie es ein unbekannter Dichter behauptet, und konnte er auch die Narben, die er sich im Kampf mit einem Löwen zugezogen hatte, vorweisen, so mußte sein Bildnis doch einen gebildeten Herrscher zeigen, denn ohne Kultur und einige gelehrte Kenntnisse ließ sich weder regieren noch ein Gedicht des Kallimachos verstehen. Und Lysimachos war, wie wir aus Plinius 25, 72 wissen, an der Botanik interessiert, auch waren an seinem Hofe, wie bei den anderen Herrschern, Philosophen zu Gaste, wenngleich er nicht immer gut mit ihnen auskam. Wie sehr sich die Unterschiede verwischen, zeigt das Bildnis des Epikur (342–270 v. Chr.) (355), eines Mannes, dem man eine gewisse Selbstgefälligkeit nachsagte, dessen Wesen aber durch Liebenswürdigkeit bestimmt war. Seine Züge sind sehr markant und verraten einen energischen und tatkräftigen Charakter. Demgegenüber hat das Bildnis des Makedonenkönigs

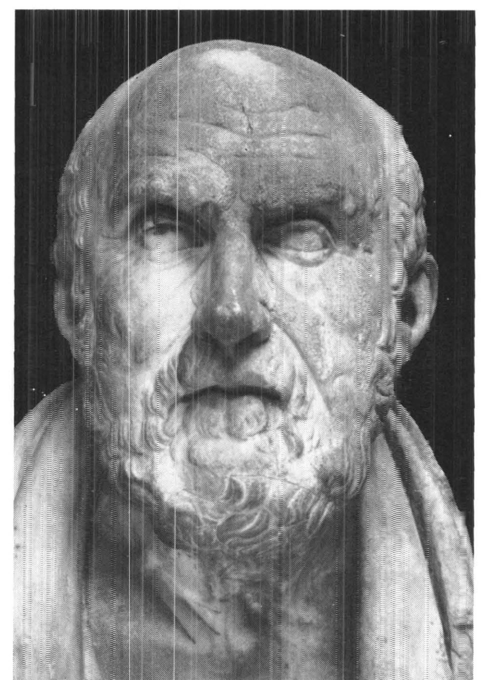
Demetrios Poliorketes (356) etwas von der Aufnahmebereitschaft des jungen Achilleus (357), der seinem Lehrer Chiron aufmerksam zuhört. Dieser König von Makedonien (293–283 v.Chr.), der, um ein Gemälde des Protogenes nicht zu gefährden, die Belagerung von Rhodos aufgegeben haben soll, wurde in Athen als Heros verehrt, und seine goldene Statue stand neben den Tyrannenmördern. Auch das Bildnis hebt ihn in eine ideale Sphäre, und die kleinen Hörner an der Stirn, die seine Münzbilder ebenso aufweisen wie seine Bildnisse, sind wie die Ammonshörner des Alexander Zeichen göttlicher Abkunft. Der Herrscher ist über die irdische Ebene, der ein Philosoph viel deutlicher verhaftet bleibt, hinausgehoben. Im Gegensatz zu der drängenden Unruhe des Philosophen und seiner Energie, die ihn zum erfolgreichen Gründer einer philosophischen Weltanschauung machten, steht das abgeklärtere Bild des Herrschers, – trotz der Wucht seiner Erscheinung



357 Achilleus, Neapel



358 Philetairos, Neapel



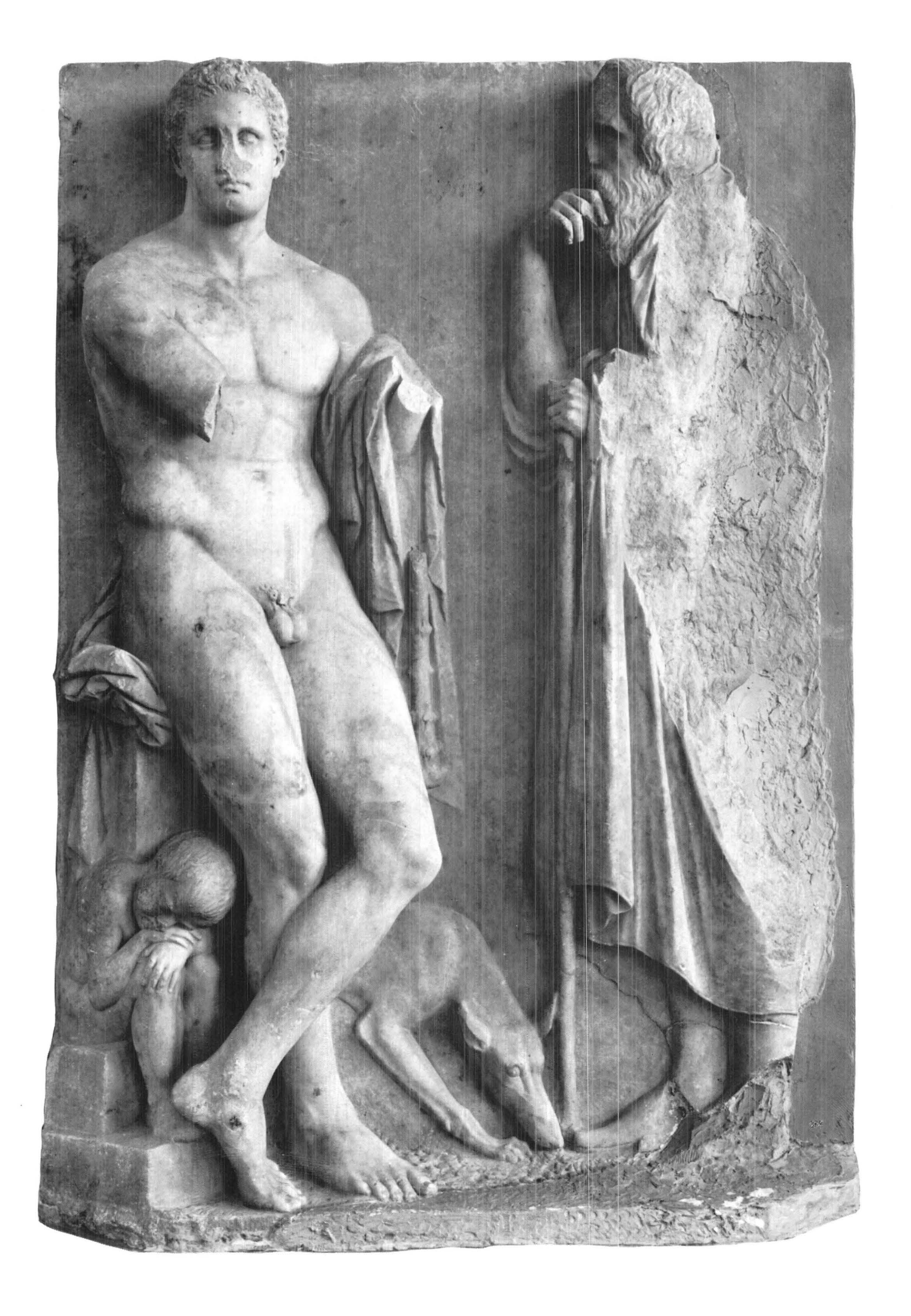
359 Chrysippos, London

auch das des Philetairos (343–263 v. Chr.) (358), der nach seinem Abfall von Lysimachos das Pergamenische Reich gründete. Andererseits verkörpert Chrysippos (280–205 v. Chr.) (359) den Typus des weltabgewandten, stoischen Philosophen, der seine Lehre zum Dogma machte und mit Spitzfindigkeiten und glänzender Dialektik einen scharfen Geist bewies. Seine Gestalt war unansehnlich. Vornübergebeugt sitzend stellte ihn Eubulides auf seinem Bildnis im Kerameikos von Athen dar, wie er mit Hilfe der Finger die Richtigkeit seiner Lehre demonstrierte. Nach dieser sind offenbar die erhaltenen Chrysipp-Bildnisse kopiert.
Der Philosoph am Hofe und als Mentor des Fürsten erscheint auf einem Gemälde aus Boscoreale (360). Er steht links in einem dicken Mantel und mit einem Knotenstock; ernst und gesammelt schaut er auf die Szene im rechten Teil des Bildes, auf einen Makedonenkönig und eine ältere Königin – vielleicht Antigonos Gonatas und seine Mutter Phila –, die einander diagonal gegenübersitzen und wie über eine Trennungswand hinweg sich bedeutungsvoll anblicken. Der Inhalt dieses Bildes ist im einzelnen noch nicht geklärt, doch merkt der Betrachter eine fast unheimliche

Spannung und daß der Philosoph die Handlung und die Gedanken zu lenken scheint. Ähnlich blickt ein alter Mann auf einem der spätesten attischen Grabreliefs (361), deren Reihe mit dem Gräberluxusgesetz des Demetrius von Phaleron endet, auf seinen Sohn, der in ganzer athletischer Schönheit vor ihm steht und doch sterben mußte. Er starrt ihn an, als ob er den Schlag des Schicksals nicht begreifen könne, und doch ist der Sohn als Toter entrückt, so daß beide bereits verschiedenen Welten angehören. Der Jüngling achtet weder auf seinen kleinen Diener noch auf den Hund zu seinen Füßen, der sich schon dem Vater zuzuwenden scheint, auch wird er des Vaters nicht gewahr und blickt über den Betrachter hinweg mit wissenden Augen in die Ferne. Seit dem Ostgiebel des Zeustempels von Olympia (176) ist das unausweichlich Harte des vom Schicksal bestimmten Loses nicht mehr so eindrucksvoll geschildert worden wie hier. Die am Boden sitzende Phila des Bildes von Boscoreale erinnert an den Seher jenes Giebels, denn auch sie scheint überirdische Kräfte zu besitzen; die Blicke des Philosophen und die des Königs richten sich auf sie, und der Richtung dieser Blicke folgend haftet auch der des Betrachters auf dieser Gestalt, deren Geist die Zukunft sucht, und in deren weit und ekstatisch geöffneten Augen sich die Gabe der Prophetie spiegelt. Das Ungewisse der Zukunft und der oftmals erlebte schnelle Wechsel des Glücks ließ den Wunsch entstehen,



360
Fries aus Boscoreale, Neapel



361 Grabrelief, Athen



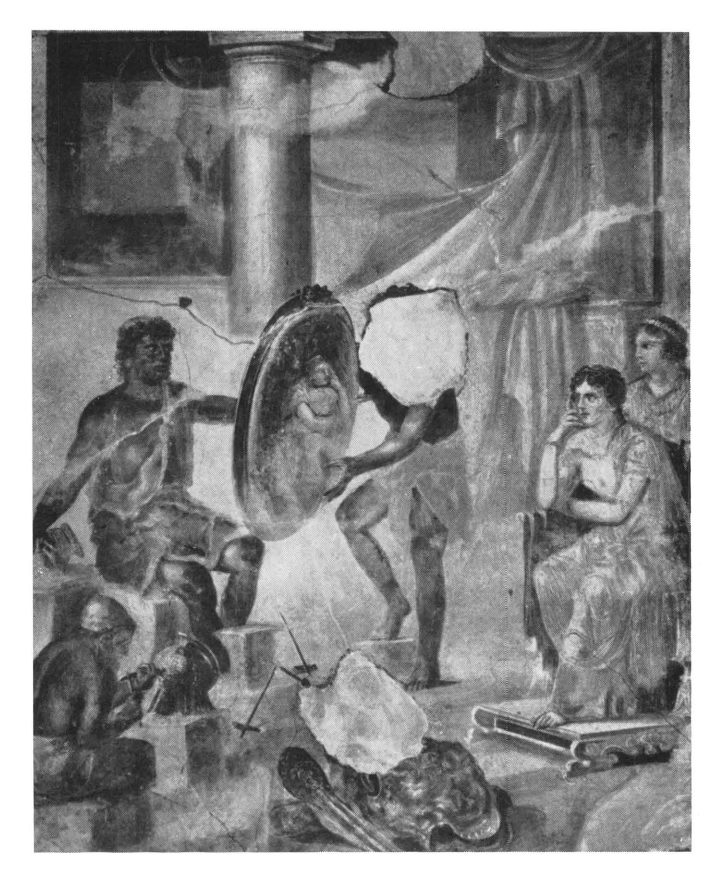
362 Göttin mit Triton, Rom

einen Blick in die Zukunft werfen zu dürfen. Daher sind die Geheimlehren der Mantik, der Zauberei und Traumdeutung hoch im Kurs; traumhaft unwirklich und etwas unheimlich ist auch die Stimmung dieses Gemäldes, das uns letztlich unzugänglich bleibt, weil uns die Hintergründe verborgen sind.
Die sitzende Königin ist jedoch als Trägerin geheimer, geistiger Kräfte keineswegs eine Einzelerscheinung. Auch bei ähnlichen Gestalten fällt es schwer, bis zum letzten Verständnis vorzudringen. Eine Thronende (362) mit einem kleinen Triton an der Seite, die das Haupt aufstützt und deren Mantel sich im Winde bläht, könnte die Tyche einer Seestadt sein; wegen des seherischen Blickes hat man sie auch für eine Sibylle erklären können, auch an Thetis hat man gedacht, die in der Werkstatt des Hephaistos den Schild des Achill betrachtet. Der kleine Triton mag sich allenfalls nur an der Schönheit der Waffen und ihrem spiegelnden Glanz erfreuen, was

aber die Göttin Thetis auf einigen pompejanischen Wandbildern (363), die sie bei dem Besuch der Werkstatt des göttlichen Schmiedes zeigen, bewegt, ist etwas anderes, gewiß auch nicht eitles Wohlgefallen an ihrem eigenen Spiegelbild. Es ist die Schwere der Verantwortung, denn ihr Blick dringt über das von dem blanken Schild reflektierte Bild in die Zukunft, die den Tod Achills, ihres Sohnes bringen wird, für den die herrlichen Waffen bestimmt sind. Dieses ihr Wissen hebt sie aus der Umgebung der rauhen Schmiedegesellen, die nichts von der Magie des Spiegelbildes ahnen, wirkungsvoll heraus; auch hier wird man an den Giebel des Zeustempels von Olympia erinnert. Die thronende Tyche hat aber dieselbe Gebärde des Nachdenkens, wie Thetis, wie der Vater auf dem Grabrelief (361) und wie die königliche Frau auf dem Gemälde von Boscoreale (360). Auf der anderen Wand desselben Raumes sieht man eine Frau neben einem König sitzen und ebenfalls das Haupt in die Hand stützen (414). Bei festlichem Anlaß lastet auf ihr das Wissen von der Zukunft, während ihr – im Spiegel einer Silberschale – das Bild ihres Sohnes erscheint. In der bedeutungsvollen Stille ist noch ein letzter Ton von dem Saiteninstrument, das eine Frau im linken Teil des Bildes auf dem Schoße hält.

Konkreter lassen sich die Gedanken erfassen, welche die Hauptgestalt des bekannten Gemäldes von der Auffindung des Telephos (364) bewegen. Jene mächtige, sitzende Frau ist wohl Arkadia, Verkörperung der Landschaft Arkadien, wo Telephos, von der Hindin gesäugt, von seinem Vater Herakles wiedergefunden wird. Telephos ist der mythische König von Mysien und damit Ahnherr der dortigen Fürsten; eine in Resten erhaltene Dichtung schildert sein Leben, wie auch ein Fries am großen Altar von Pergamon (442) den Schicksalen dieses Gründerheros gewidmet ist. Wahrscheinlich war es ein pergamenischer Maler, der das Original, das verlorene Vorbild des erhaltenen Gemäldes aus Herkulaneum gemalt hat, denn wichtiger als die Auffindung des kleinen Telephos war ihm die Verherrlichung des Pergamenischen Reiches. Weit vorausblickend sieht Arkadia mehr als das, was die Aufmerksamkeit des Herakles in Anspruch nimmt. Vor ihrem Blick ersteht die zukünftige Größe und der Glanz des Attaliden-Reiches. Von Museios aus Ephesos, dem Hofdichter der Attaliden, und in den Telephoshymnen, die im Asklepieion von Pergamon vorgetragen wurden, könnten ähnliche Töne angeschlagen worden sein.

Auf eine große, glückliche Zukunft zielen auch die Gedanken der Stadtgöttinnen, zum Beispiel die jener thronenden Göttin mit dem Triton, wenn sie eine Tyche ist,



363 Thetis bei Hephaistos, Neapel



364 Auffindung des Telephos, Neapel

und die der besser bekannten Tyche von Antiochia am Orontes (365). Eutychides, ein Schüler des Lysippos, der diese Stadtgöttin für die Antiochener wohl in direktem Zusammenhang mit der Gründung der Stadt um das Jahr 300 v. Chr. geschaffen hat, stellt sie auf einem Felsen sitzend dar, den schwimmenden Flußgott Orontes zu ihren Füßen. Hoch ragt sie auf, als wäre sie aus dem natürlichen Felsen gearbeitet, und ihr bequemes Sitzen und das Aufstützen der Hand verbinden sie äußerlich fest mit dem Land, das ihr anvertraut ist. Die Nachbildungen sind alle stark verkleinert (365), doch vermitteln sie ein Bild von der Monumentalität der Statue, in der sich gleichsam die ganze Hoffnung der Bürgerschaft auf eine glückliche Zukunft verkörpert. Im Motiv des Sitzens gleicht diese Tyche der weiblichen Gestalt auf dem Gemälde von Alexanders Erziehung (342), in der wohl die Mutter Olympias zu erkennen ist; auch sie blickt weniger auf das reale Ereignis, auf die Demonstration



365 Tyche, Vatikan

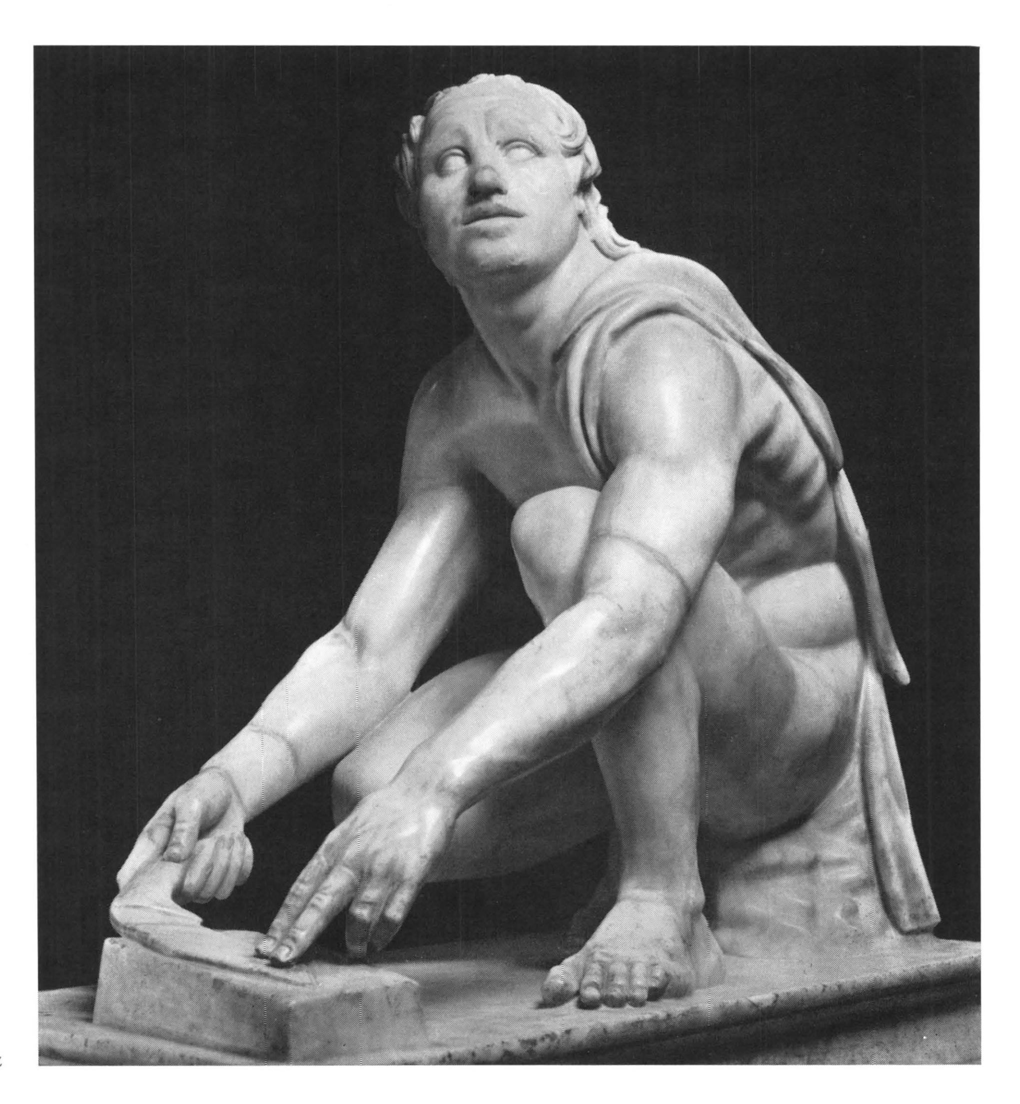


366 Trunkene Alte, München

des Lehrers, sondern sie sieht vorausschauend die großartigen Früchte dieses Unterrichtes, die künftige Größe des Schülers. Die Ähnlichkeit beider Gestalten ist vielleicht nicht zufällig so eng, war doch Eutychides nicht nur als Bildhauer, sondern auch als Maler berühmt.

Wie eine Parodie wirkt zunächst die Statue der trunkenen Alten (366), die vielleicht Maronis darstellen soll, jene «Freundin des Weines», der Leonidas von Tarent ein Grabepigramm gedichtet hat. Die Ähnlichkeit ihres Namens mit dem des Myron hat bei Plinius 36, 32 Verwirrung gestiftet und bewirkt, daß dort die Statue der «Trunkenen Alten», die in Smyrna stand, als eine Werk jenes Bildhauers (« Myronis») erscheint. Die Statue zeigt sie, wie sie die Weinkanne umklammernd am Boden sitzt und den Kopf verzückt zurückgeworfen hat; selige Gefilde tun sich vor ihrem Blicke und an der Grenze zwischen Trunkenheit und seherischem Rausch auf. Vielleicht ist sie doch mehr als nur eine Trunkene, sie könnte eine Priesterin des Dionysos sein.

Die Künstler dürfen Wissen, gute Bildung und die Bereitschaft zum Mitdenken bei den Betrachtern ihrer Werke voraussetzen, können sie ansprechen, ihnen Hinweise geben und Probleme anrühren. Alte Themen der Sage erhalten so neues gedankliches Gewicht. Der Skythe (367), den der Künstler mit allen Merkmalen einer fremden Rasse ausgestattet hat, ist kauernd mit dem Wetzen des Messers beschäftigt, um damit den Marsyas zu schinden, wie er es verdiente. Doch wie er aufblickt zu dem am Baume aufgehängten Marsyas, meint man, eine Spur von Mitleid und Verbundenheit zu entdecken, und der Betrachter des Kunstwerkes schwankt selbst, ob er die furchtbare Strafe für den Überheblichen, der den Gott



367 Schleifer, Florenz

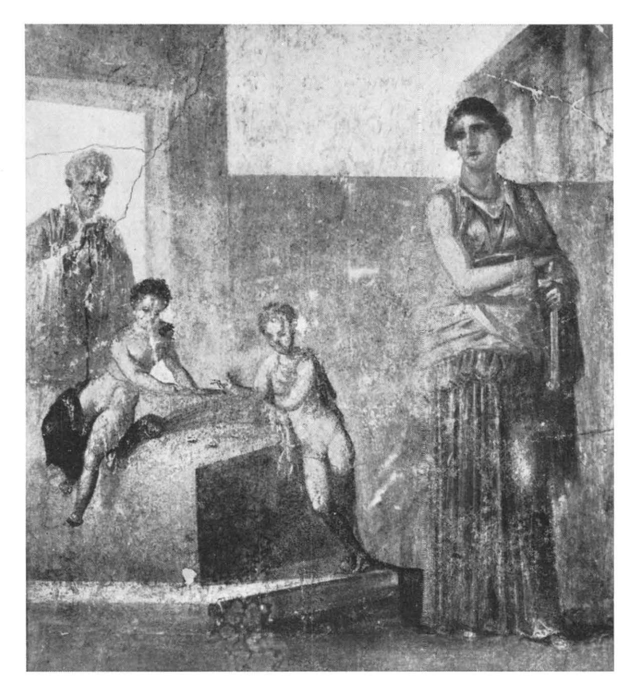
Apollon herausforderte, gerecht finden oder ob er ihm, da er nun einmal unterlegen ist, sein Mitleid nicht versagen soll. Dem Skythen der Marsyasgruppe entspricht die Nephele (368) zu Füßen des Hermes, die Zeugin der Freveltat des Ixion gegen Hera. Sie blickt, ohne selbst Instrument des zu vollstreckenden Urteils zu sein, empor zu den Göttern, abwägend nachdenkend über seine Tat und die grausame Strafe, welche die Götter über ihn verhängten. Menschlicher denkt sie, die ganz ohne Einfluß ist, als die beleidigten Götter, und so ist sie – wie der Skythe – dem Betrachter näher als der Hochmut der Sieger und der Trotz der Verdammten.

Weil der Skythe und die Nephele untergeordnete Figuren, dienend oder mehr nur als Zuschauer anwesend sind, vollzieht sich die suggestive Einbeziehung des Betrachters leichter. Wenn er den Blick auf eine solche Gestalt richtet, wird er wie von einem Spiegel auf die Hauptperson gelenkt. Vor dem Grabrelief (361) blickt er mit dem Vater hin zu dem Sohne, oder vor dem Gemälde mit dem Philosophen (360) auf das Herrscherpaar. Die weisende Gebärde des kleinen Triton (362) gilt auch ihm als eine Aufforderung, in die Ferne zu sehen, und die Blicke des Herakles und der Flügelgestalt lenken seine Aufmerksamkeit auf Telephos (364); ebenso zwingend fordert die Arkadia auf, an die großen Taten zu denken, die Telephos vollbringen wird, der hier noch ein kleines, hilfloses Kind ist. Über diese Verkettung von Vergangenheit und Zukunft, von Tat und Folgen muß der Betrachter reflektieren.

Unmittelbarer wird an den seelischen Konflikt herangeführt, wenn das Bild den Zustand kurz vor der Entscheidung zu einem folgenschweren Schritt zur Darstellung bringt. Der Zwiespalt der Gefühle eines ganz auf sich gestellten Menschen steigert sich zu tragischer Größe und erzeugt im Betrachter Mitleid und regt ihn dadurch zum Verständnis an. Medea, wie sie Timomachos gemalt hatte, war nach den dichterischen Beschreibungen anzusehen, wie ihre Seele zugleich vom Zorn auf Jason und vom Mitleid mit ihren Kindern bewegt war. Das großartige Gemäldefragment aus Herkulaneum (369) scheint diese Medea des Timomachos recht gut wiederzugeben; ein vollständiges Gemälde aus Pompeji (370) variiert die Gestalt, zeigt aber auch die ahnungslosen, spielenden Kinder. Nur das Fragment aber kann uns eine Vorstellung von dem verlorenen Original und seiner grandiosen Schilderung des Konfliktes der Heldin vermitteln, deren Gedanken noch nicht zu einem Entschluß gekommen sind. Timomachos, den Plinius fälschlich in die Zeit Cäsars

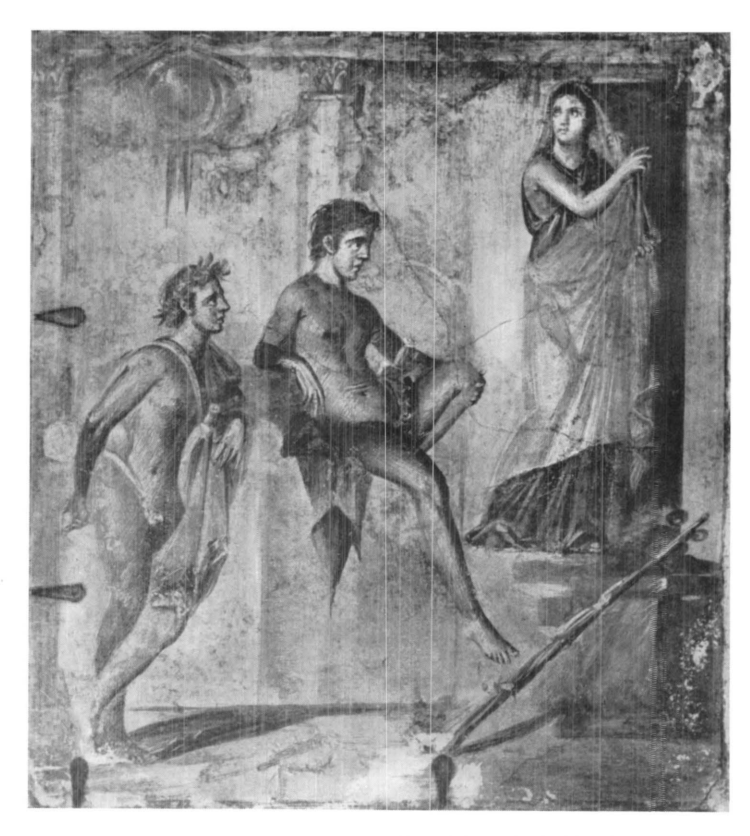

368 Nephele, Pompeji


369 Medea, Neapel


370 Medea, Pompeji

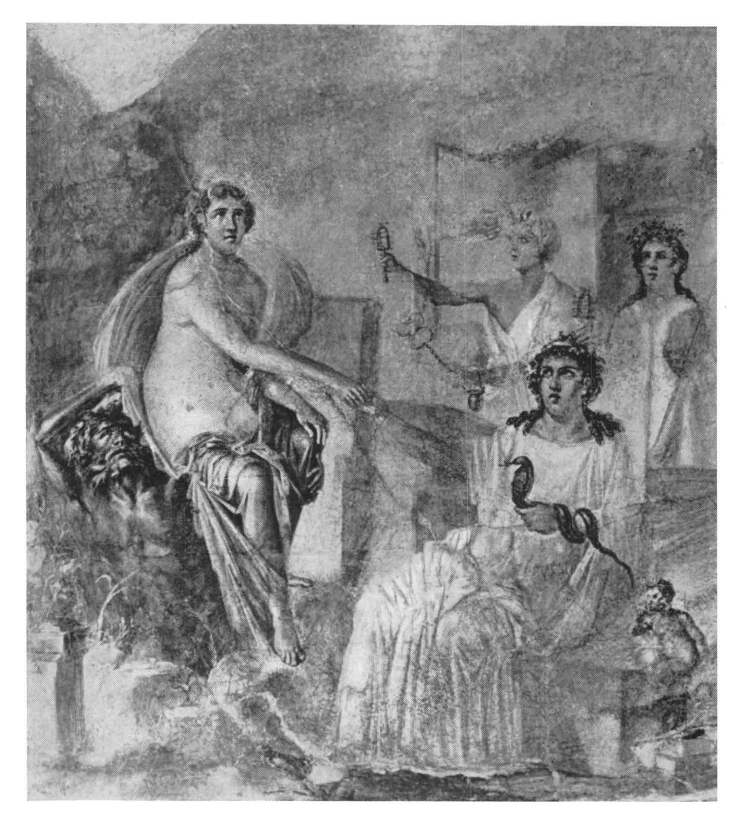
versetzt, muß ein Künstler des 3. Jahrhunderts gewesen sein, schon weil die Ähnlichkeit dieser Medea mit der Statue des Demosthenes (352) vom Jahre 280 v. Chr. so offensichtlich ist. In beiden Werken ist die Geschlossenheit der äußeren Form, die auf einfachster Linienführung und klarer Gliederung beruht, der Rahmen für die Darstellung kompliziertester gedanklicher und seelischer Vorgänge. Der Zwiespalt im Inneren der Gestalt und der Zwang, sich entscheiden zu müssen, sind beklemmend deutlich zu fühlen.

Für Iphigenie, die sich im fernen Taurien dem Bruder Orestes und seinem Freunde Pylades gegenübersieht (371), entsteht der Konflikt aus ihren Pflichten als Priesterin der Artemis und der geschwisterlichen Liebe. Orestes und Pylades sind in ihre Hand gegeben, doch wird sie beide retten. Vielleicht geht auch dieses pompejanische Bild auf ein Original des Timomachos zurück – Plinius 35, 136 kennt ein Gemälde dieses Themas von ihm –; wie Medea steht Iphigenie, hoch aufgerichtet, und noch erhöht durch die Stufen des Tempels ganz am Rande des Bildes. An die Seite gerückt war auch die Hauptfigur bei dem Grabrelief (361), bei dem Bild von Thetis (363) und von Telephos (364). Mit diesem kompositorischen Mittel erzeug-



371 Iphigenie in Taurien, Pompeji

ten die Künstler eine merkwürdig intensive Spannung, die auch der Begrenzung des Bildes eine neue Funktion zuweist, weil sich dort die Bewegung bricht und ein Akzent gesetzt wird. Wie durch die geschlossene Form bei der Einzelgestalt wird durch dieses Mittel dem Gefühl Ausdruck gegeben, daß kein Ausweg sich öffnet. Es gab auch positive Gegenstücke zu solchen Bildern, befreiende Begegnungen, die Quelle allgemeinen Glückes sind. Zwei gleichberechtigte Gestalten schließen über Trennendes hinweg einen Bund, der Glück und Segen bringt. Die Ankunft der Io in Ägypten und ihre Begegnung mit Isis ist das Thema eines Bildes aus dem Isistempel von Pompeji (372). Auf den Schultern eines Wasserdämons kommt die Verfolgte an die Gestade des Nillandes und wird von Isis freundlich begrüßt. Sie reichen sich die Hände und überbrücken damit die so deutlich durch den Pfeiler in der Bildmitte markierte Trennung der Welten. Die Geliebte des Zeus, deren kleine Hörner an der Stirn weniger ihre Verwandlung in eine Kuh als ihre Göttlich-



372 Io und Isis, Neapel



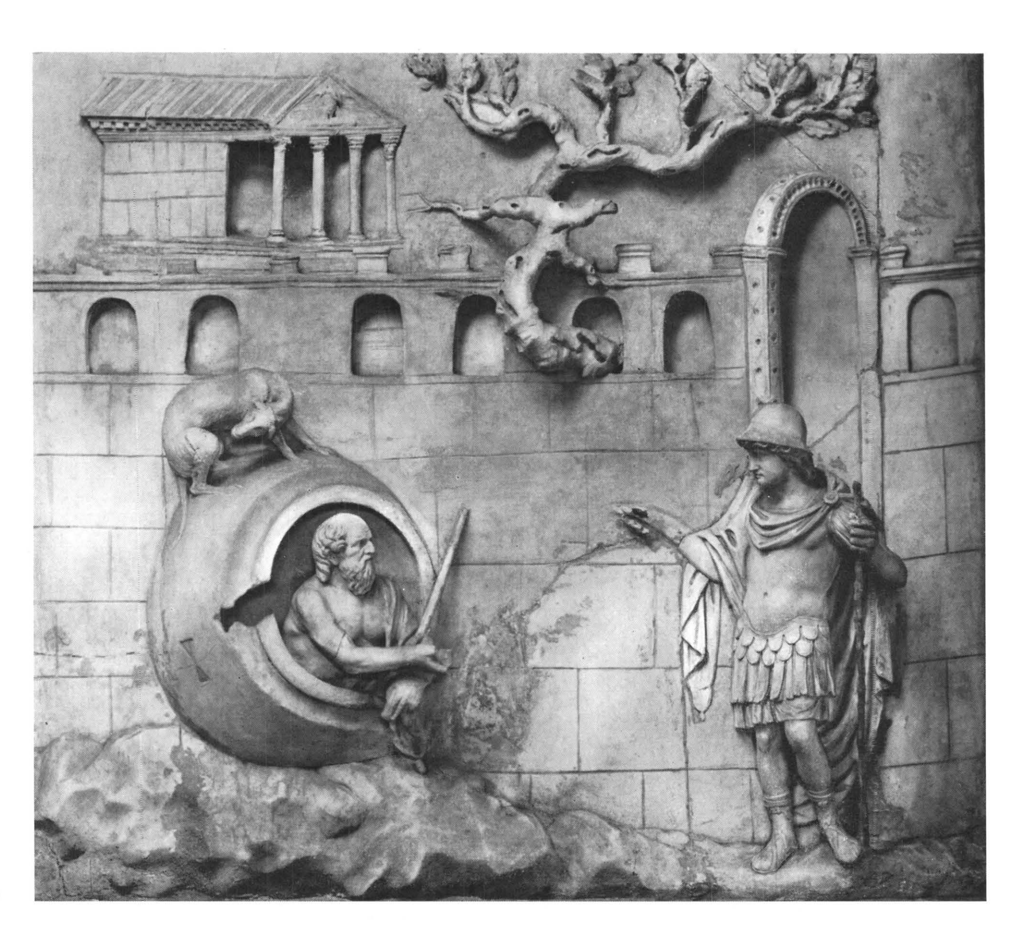
373 Zeus und Hera, Neapel

keit andeuten sollen, wie bei Demetrios Poliorketes (356, 408), findet Zuflucht bei der alteinheimischen Göttin Isis; Okzident und Orient berühren und vereinigen sich, Io und Isis werden gleichgesetzt. Das Originalbild, das man sich am wahrscheinlichsten im Ptolemäerreich entstanden denken möchte, deutet auf die schon in Alexanders Hochzeit mit Roxane und in der Massenhochzeit von Susa programmatisch verkündete Verschmelzung der beiden Kulturen hin. Aus der Begegnung, die zu einem plötzlichen Erkennen wird, entsteht die glückliche Zeit der Menschheit. Io ist hervorgehoben, da der Wassergott – vielleicht der Nil selbst – zu der kostbaren Last auf seinen Schultern emporblickt und ihre Ankunft einer Triumphfahrt gleicht. Kallimachos mag Io in seinem Gedicht in ähnlicher Weise verherrlicht haben. Wie ein Hymnus ist auch das Gemälde von der Begegnung des Zeus und der Hera (373). Einem der alten Götterbilder gleich, steht die Göttin in feierlicher Hoheit vor der lässig sitzenden, gewaltigen Gestalt des Zeus. Kaum

besser hätte der Maler ihre Erhabenheit und Würde ausdrücken können als durch das Zitieren phidiasischer Göttergestalten. Er handelte nicht anders als der Bildhauer, der eine große Athena-Statue für die Bibliothek von Pergamon zu machen hatte und sich dabei eng an die Parthenos des Phidias anschloß (443). In beiden Fällen wählt der Künstler geistreich aus und verwendet das Alte mit neuem Sinn, wie es auch die Dichter tun. Gewiß meinte der Maler auch nicht einfach die bekannte Begebenheit auf dem Berge Ida, die in Ilias XIV geschildert ist; sein Bild paßt weder zu ihr noch zu der heiligen Hochzeit von Zeus und Hera genau, so daß einige Fragen offen bleiben. Wer ist die geflügelte Gestalt, welche die Göttin von hinten zu stützen scheint, wer sind die drei gelagerten Jünglinge zu Füßen des Zeus? Sind die Bronzeschallbecken und die gekreuzten Flöten, sind die Löwen auf der Säule überhaupt mit Hera zu vereinbaren oder weisen sie auf Kybele? Wir verstehen solche Anspielungen nicht ganz, weil wir auch zu wenig von dem Themenkreis wissen, der in Hochzeitsliedern – wie dem des Kallimachos auf die Arsinoe – berührt wurde. Denn das Bild wirkt wie eine Darstellung der Ehe in der einmaligen, symbolhaften Vereinigung von Zeus und Hera. Wieder ragt in der Mitte des Bildes trennend die Senkrechte der Säule auf, doch reichen die das Einvernehmen bezeugenden Hände über sie hinweg. Hera scheint die Hauptperson zu sein, die Göttin, die das geliebte Griechenvolk vor Troja zum Siege führen wollte und sich dazu sogar den Gürtel der Aphrodite lieh. Doch ist sie auch die große Mutter Kybele, die in Kleinasien verehrt wurde und die sich hier mit dem großen Griechengott vereinigt, und sie bringt Wachsen und Gedeihen. Ihr faszinierender Blick gleicht dem der Arkadia (364), und wie immer der genaue Inhalt des Bildes auch sein mag, so bezieht er sich doch auf eine Götterbegegnung in Kleinasien, eine Verbindung dieses Landes mit dem alten Griechenland. Dies alles weist auf eine Entstehung des Gemäldes innerhalb des Pergamenischen Reiches hin.

Der Inhalt dieser Bilder kann einen politischen Hintergrund haben, auch wenn er aus der alten Sage stammt. Es entsteht eine eigene Welt der Reflexionen, eine besondere Art, Geschehnisse und Entscheidungen zu betrachten und eine fast andächtige Versenkung in die Folgen. Die Künstler können die Götter- und Heldensagen als bekannt voraussetzen, auch die vielen Varianten und Verwendungen in der alten und neuen Dichtung. Das gehört zur selbstverständlichen Bildung.

Über dieser breiten Schicht allgemeiner Bildung stehen Philosoph und Herrscher.



374
Alexander und Diogenes, Rom

Der Philosoph, in dem sich die Welt der reinen Gedanken verkörpert, ist Vertreter des *βίος θεωρητικός*. Er lebt sitzend, nachdenkend oder dozierend in einem eigenen Bereich des Geistes, und auch der aufgerichteten Gestalt ist anzusehen, daß sein Körper plump und träge ist. Der Herrscher ist der Vertreter des *βίος πολιτικός*, kraftvoll und bereit zur Tat. Aristoteles verfaßte eine esoterische Schrift « Über die Königsherrschaft», aber der Philosoph kann eben nur belehrende und beratende Funktion haben und muß nicht wie der Herrscher handeln und die Verantwortung tragen. So gehören beide trotz aller Freundschaft verschiedenen Ebenen des Lebens an, auch wenn Alexander gesagt haben soll, er wollte Diogenes sein – wenn er nicht Alexander wäre. Die Begegnung zwischen Alexander und Diogenes, bei der diese Bemerkung gefallen sein soll, zeigt ein stark ergänztes Relief in der Villa Albani, Rom (374). Diogenes (414–323 v. Chr.), der alle Kultur und Bequemlichkeit des

Lebens verachtende Philosoph, ist zusammen mit seinem Hund in einer Marmorstatuette dargestellt, die sich ebenfalls in der Villa Albani, Rom, befindet (375). Auch auf dem Relief sitzt der Hund, als Symbol der Bedürfnislosigkeit, auf dem Faß, in dem Diogenes lebte. Der Kopf des Philosophen und fast die ganze Gestalt Alexanders sind zwar neu, doch ist der Inhalt des Reliefs sicher; ein älteres Gemälde dürfte die Vorlage gewesen sein. Die Bemerkung Alexanders bei dieser freundlichen Begegnung überbrückt die Gegensätze nicht; es bleibt auch eine Distanz zwischen den beiden Gestalten des Reliefs. Alexander bleibt Alexander bei aller Hinneigung zu philosophischer Weltbetrachtung.

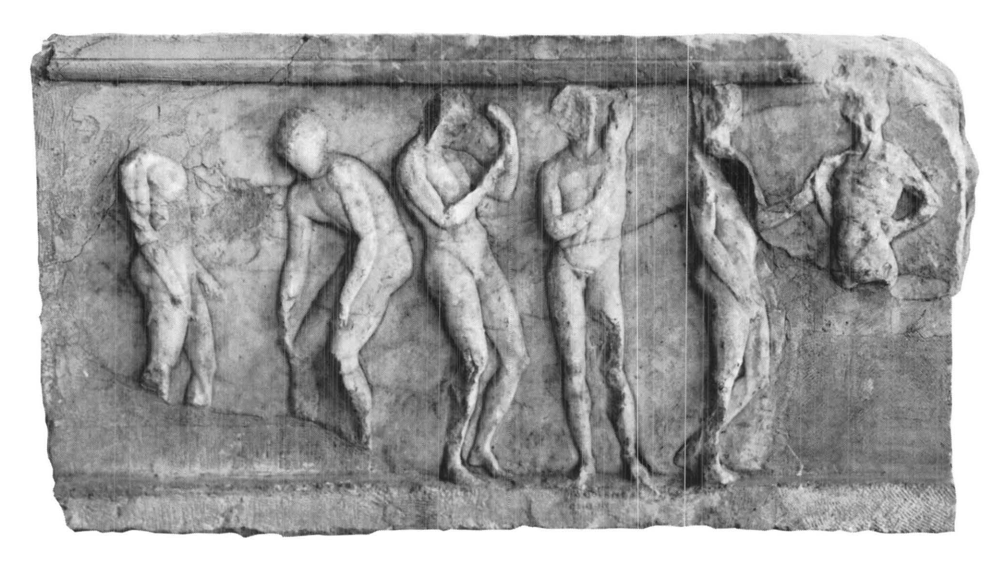
Der Entschluß des Herrschers, zu handeln, seine Kraft, seine Taten, die den Bestand des Reiches schaffen und erhalten, finden in der Gestalt des stürmisch vorwärts drängenden Alexander, der unter Einsatz seines Lebens während der Schlacht tief in die Reihen der Feinde eindringt, sinnbildhaft Ausdruck. In diesem Kampf ums Dasein sind nach Epikur List, Stärke und Schnelligkeit Mittel zur Erreichung des Zieles.

In Plastik und Malerei erfaßt ein Rausch der Bewegung und der Kraftentfaltung die Gestalten. Seit der Zeit des Kritios und Nesiotes und der verwandten Künstler gab es keine mehr, die so energisch agieren und von so drängendem Leben erfüllt waren, wie jetzt wieder in der Zeit Alexanders und seiner Nachfolger. Die Werke der alten Künstler waren bekannt, und wenn man sie jetzt besser verstand und als Zeugen einer verwandten Anschauung empfand, so wirkte sich dies dahin aus, daß etwa Myron und Pythagoras in der Kunstliteratur besonders hervorgehoben werden; aber auch bei den erhaltenen Kunstwerken fallen häufig Motive auf, die aus der älteren Kunst übernommen sind. Wenn auf dem Bild der Alexanderschlacht (343) ein Pferd aus dem Hintergrund hervorgaloppiert und ein anderes umgekehrt von hinten gesehen erscheint, so erinnert das an die Polygnotisch-Mikonische Malerei (145, 146); vielleicht handelt es sich um absichtliche Zitate, vielleicht aber hat sich das Interesse der Malerei an der Meisterung perspektivischer Verkürzungen und komplizierter Bewegungen auch wiederum besonders an der Pferdegestalt auswirken wollen – wie siebzehnhundert Jahre später und gewiß unabhängig von Polygnot in dem Schlachtenbild des Paolo Uccello. In der Zeit Alexanders wird es geradezu als ein Programm aufgestellt, Maler sollten als Motive «Reiterschlachten wählen, wo sich viele Stellungen von Pferden zeigen lassen, wie sie laufen, sich auf-



375 Diogenes, Rom

bäumen, in die Knie sinken, wo Viele Speere werfen und Viele auch von den Pferden herabfallen». Wenn dieser Ausspruch (Demetrios Phalereus, de elocut. 76) allerdings dem Nikias zugeschrieben wird, so widerspricht das allem, was wir von diesem Maler wissen; um so mehr aber fühlt man sich dabei an die Alexanderschlacht erinnert. Auch andere Motive der Polygnotischen Malerei tauchen wieder auf, so der Hund, den man von hinten sieht (346), auch Rückenfiguren, wie die Alexanders mit der geschwungenen Fackel (344) und vergleichbare am großen Fries des Altars von Pergamon (406, 407), und am Boden Sitzende, wie der von den Rädern des Dareioswagens Bedrohte (343) oder der unter dem Angriff des Löwen Zusammen-

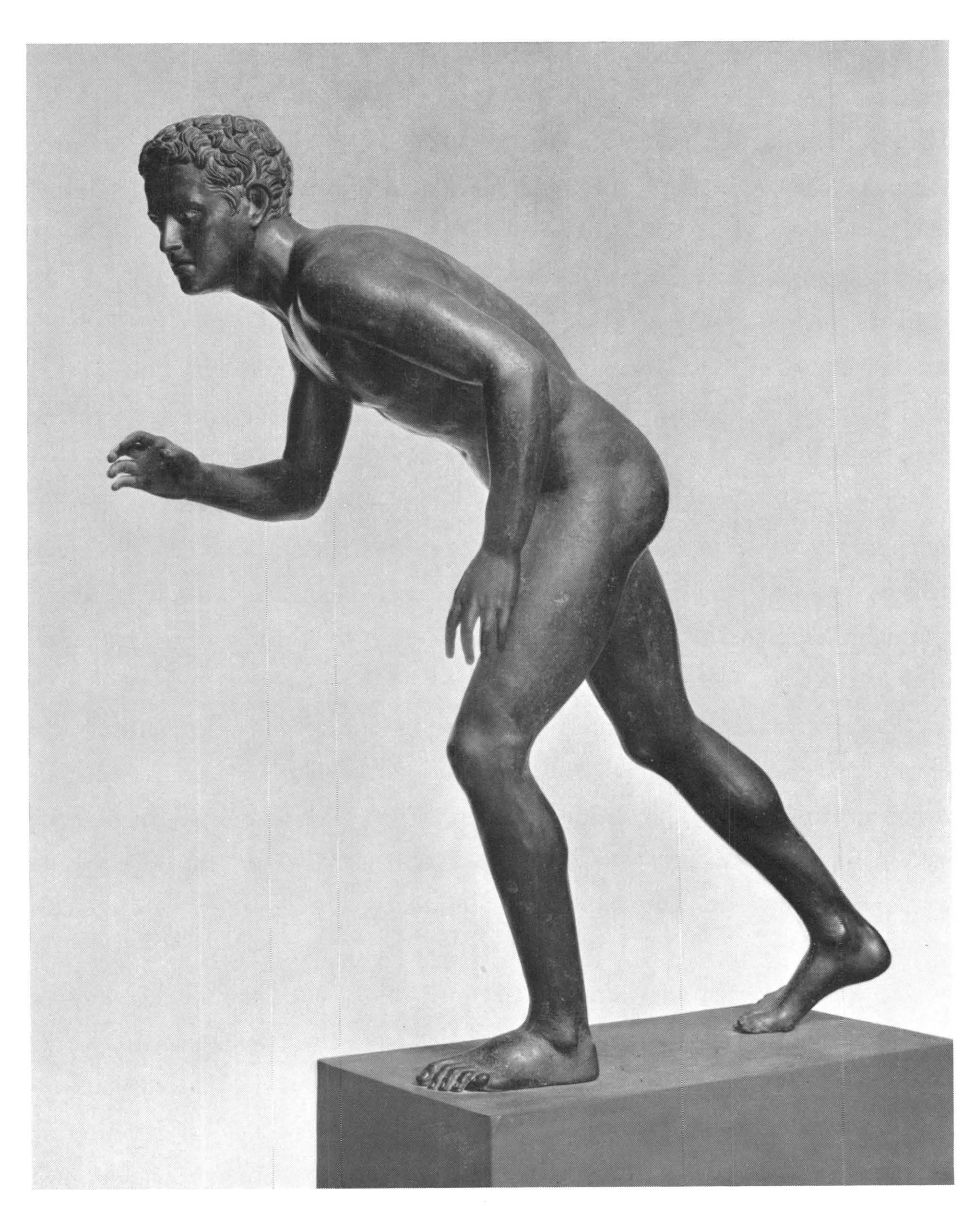


376 Athletenrelief, Athen

gebrochene (346). Mit besonderer Kennerschaft werden solche Motive jetzt durchgebildet, da die Wissenschaft durch die Anatomie neue Einblicke in den tierischen und menschlichen Organismus erhalten hatte. Bei den Jünglingen, die auf einer Reliefbasis von der Akropolis (376) in verschiedenen Haltungen dargestellt sind, wie sie sich nach der Übung reinigen, hat man den Eindruck, der Künstler habe sie nach Skizzen, die er in der Palästra machte, gearbeitet. Sie sind im Profil, in Vorderansicht und in schräger Stellung, gebückt, und hoch aufgerichtet und zurückgelehnt, mit gesenkten und mit erhobenen Armen wiedergegeben und verraten damit das selbe Interesse des Künstlers an den Bewegungen, wie Bilder des späten 6. und frühen 5. Jahrhunderts.

In der Plastik entstehen Bronzestatuen, die wie der Ladas des Myron nur in Bronze möglich waren. Weder Ladas noch der «Kairos» des Lysippos sind in Marmor kopiert worden, weil sich die schnelle Bewegung der beiden nicht in anderem Material wiedergeben ließ. An die Tyrannenmörder und den Epicharinos des Kritios und Nesiotes schließen sich zahlreiche Gestalten in Ausfallstellung an. Die Bronzestatue eines Ringers aus Herkulaneum (377), wahrscheinlich die Kopie eines Werkes aus dem Kreis des Lysippos, gibt den jugendlichen Athleten weit vornübergebeugt mit vorgestelltem Bein wieder; er gleicht eher einem Läufer, und wenn man einmal meinte, hier eine Kopie des myronischen Ladas gefunden zu haben, so bezeichnet diese an sich unmögliche Vermutung doch treffend die innere

Verwandtschaft von Myron und Lysippos. Die ausgreifende Bewegung des Athleten, der wach und energisch angreift und seinen Gegner dabei scharf fixiert, um jeder seiner Finten sogleich begegnen zu können, hat etwas von der Eleganz fechterischer Posen. Das entspricht auch weit mehr dem Geschmack der Zeit als die plumpe Kraft und Gewalt eines Ringers oder Pankratiasten; diese Sportarten

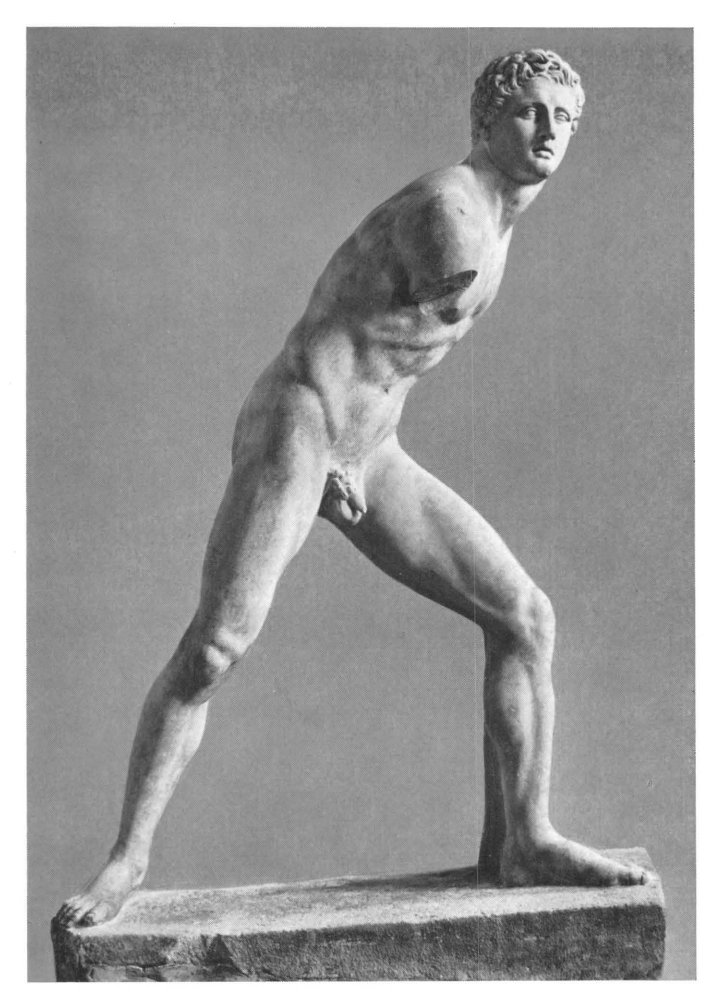


377 Ringer, Neapel

Cf. S. 147

fanden auch nicht den Beifall Alexanders, der sich viel mehr von der Fechtkunst begeistern ließ, wie Plutarch (Alexander 4) berichtet. Angriffslust und Wachheit, schnelles Reagieren machen einen wesentlichen Teil des neuen Ideals aus. Durch Geistesgegenwart und raschen Entschluß können selbst verzweifelte Situationen gemeistert werden; sie sind dort wie göttliche Hilfe. Als Nikomachos ein Bild vom Siege eines Wagenlenkers zu machen hatte, dessen Pferde während des Rennens gescheut und sich fast losgerissen hatten, da hat er eine Nike gemalt, die den sich aufbäumenden Pferden in die Zügel greift. Sie ist es, die den schon verloren geglaubten Sieg rettete, indem sie «die Quadriga in die Höhe reißt», wie Plinius 35, 108 das Bild, das sich später auf dem Kapitol befand (451), kurz charakterisierte. Die plötzliche Umwendung des Kopfes, mit der die Nike zurück und auf die Pferde blickt, wird geradezu ein Leitmotiv der Kunst dieser Zeit, weil durch sie die Kraftanstrengung und die Wendigkeit in gleicher Weise ausgedrückt werden. So ist dies erregte Aufblicken für die Statue eines Athleten in Dresden (378) charakteristisch. Auch er wurde als Ringer gedeutet, doch weist gerade seine Kopfwendung eher auf eine plötzlich auftauchende Gefahr, die eine schnelle neue Entscheidung notwendig macht. Der Perser auf dem Bild von Alexanders Jagd (346) und dem Brand von Persepolis (344), der zur Flucht entschlossen sich noch einmal umblickt, ist eine ähnliche Gestalt, und auch bei ihr ist es das Überschneiden der Bewegungsachsen, das Unruhe und Plötzlichkeit des Momentes bezeichnet. Odysseus, der sich gewandt und schnell jeder Lage anpaßt und sofort seine Entschlüsse fassen kann, ist in einer Statue in Venedig (379) gerade in dem Moment erfaßt, wie er nach schnellem Laufe vorsichtig einhält, um zu lauschen; und im Erkennen der Gefahr wächst schon der rettende Gedanke. Listig und wachsam wie Odysseus ist auch der Athlet in Dresden (378). Bei beiden Statuen hat jenes Motiv des Umwendens, das im 5. Jahrhundert, bei der Statue des Agon (190, 191) zum erstenmal vorgekommen war, durch die Verbindung mit einer betonten Bewegung einen neuen Akzent erhalten.

Reiche Möglichkeiten zum Studium des menschlichen Körpers in den verschiedensten Stellungen und Bewegungen bot die Darstellung der Niobiden, die aus diesem Grunde auch schon für die Kunst des 5. Jahrhunderts eine dankbare Aufgabe gewesen war. Die berühmteste Gruppe der Niobiden-Tötung war im Altertum diejenige, die zwar oft kopiert wurde, von der man aber schon damals nicht mehr

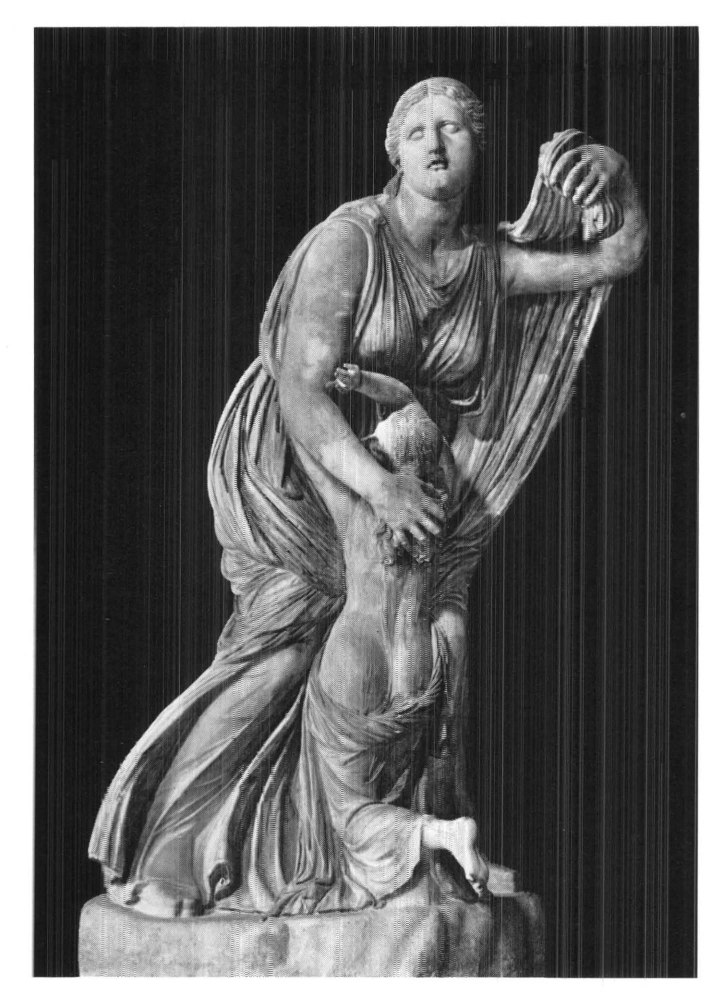


378 Athlet, Dresden



379 Odysseus, Venedig

wußte, wer sie einst geschaffen hatte. Plinius nennt Praxiteles oder Skopas wohl auf Grund stilistischer Beobachtungen, und da er offensichtlich keine genaue Kenntnis hatte, bleiben für uns beide Namen unverbindlich. Praxitelisches und Skopasisches ist zweifellos in der Gruppe zu finden, doch sind die Beweglichkeit und Turbulenz des Gesamtbildes sowie die Einzelmotive Zeichen für eine Entstehung des Originales erst in der Zeit Alexanders oder im 3. Jahrhundert. Gerade bei den Liegenden, Fliehenden, Toten, Verwundeten, Zusammenbrechenden ist deutlich zu bemerken, wie sich der Künstler an die alten Vorbilder anschließt, und wenn Flucht, schwache Abwehr, Angst, Verwundung und Tod durch den überraschenden Angriff, durch



380 Niobe, Florenz

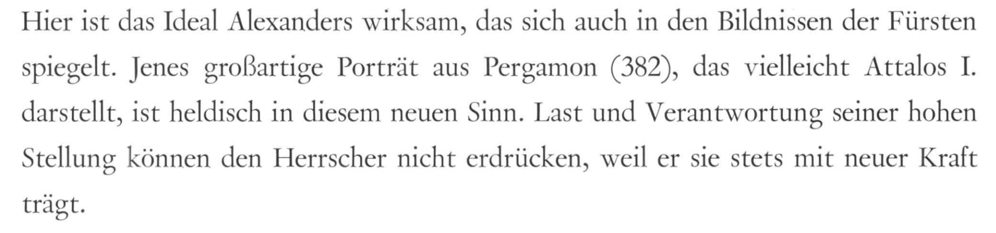


381 Menelaos-Gruppe, Rek.

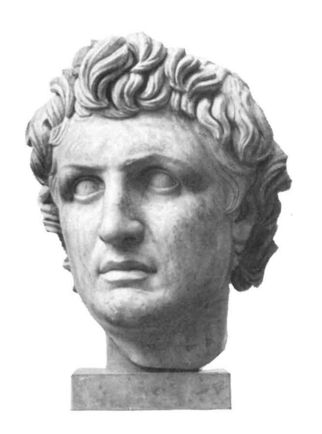
die Pfeile des Apollon und der Artemis ausgelöst werden, so erinnert dieses Bild an Polygnotische Gemälde weit mehr als an solche des Nikias. Mittelpunkt dieser großen, aus vielen Figuren und Gruppen zusammengesetzten Komposition ist die Mutter Niobe, zu der sich die kleine Tochter hilfesuchend geflüchtet hat (380); sie kam aus der entgegengesetzten Richtung wie die Mutter, und im Zusammentreffen wird die Gestalt der Mutter erhöht, in deren Schoß die Tochter niederbricht. In ihr steigert sich das Gefühl von Furcht und Entsetzen, doch wie sie sich umwendet und schmerzlich zum Himmel aufblickt, ist sie keine Geschlagene. Ihr scheinen eher neue Kräfte zuzuwachsen, und ungebrochen, noch immer mit dem

Gefühl der Überlegenheit sieht sie dem Tod ins Auge. Es ist ein Untergang in Größe.

Das Dulden, das hier in der Gestalt der Mutter der von Apollon und Artemis niedergeschossenen Kinder so eindringlich dargestellt wird, ist vor allem für Odysseus, den «Dulder», ein wesentliches Merkmal; es steigert jetzt allgemein das Bild des Helden. Ähnlich wie Niobe ragt Menelaos auf, der die Leiche des Patroklos aus der Schlacht schleppt und sich plötzlich von Feinden umringt sieht (381). Er muß den Toten niedersinken lassen, um den Kampf aufnehmen zu können, er muß erst Euphorbos besiegen und Podes, bis Aiax und andere zu Hilfe eilen. Ungebrochen ist sein Mut, mit trotziger Entschlossenheit blickt er um sich, bereit, aufs neue zu kämpfen. Von dieser Gruppe, die durch die stark verstümmelte – aus der Geschichte Roms bekannte – Replik des «Pasquino» und eine Reihe anderer überliefert ist, kennen wir weder den ehemaligen Ort noch Anlaß der Aufstellung. Diese Gruppe und das nur sehr schlecht aus Bruchstücken zu rekonstruierende Gegenstück – Achilleus und Penthesilea darstellend – sind die ersten Denkmäler dieser Art seit langer Zeit wieder. Eine Gruppe in weiterem Sinne ist auch die Darstellung der Niobiden, die jetzt wie im 5. Jahrhundert aus vielen Statuen zusammengefügt ist; und wie einst etwa das Weihgeschenk der Achäer oder das Denkmal für Marathon aus nebeneinander stehenden Einzelstatuen bestand, so stehen auch die Bildnisse König Philipps und seiner Familienmitglieder, die Leochares geschaffen hatte, nur in loser Verbindung. Gruppen im engeren Sinne waren Lysipps Heraklestaten in Alyzia, und diese sind wie die Gruppe von Menelaos und Patroklos Fortsetzung dessen, was mit den nach den Perserkriegen entstandenen Gruppen (S. 148ff.) begann. Sie sind erneut zu einem wichtigen Element der Plastik geworden. Die Gruppen sind jetzt runder, ihre Komposition ist geschlossener, die Beziehung der beiden Gestalten enger, und neu ist auch die Auffassung vom Helden. Menelaos ist unüberwindlich, weil er entschlossen zur Tat und durch keine Rückschläge zu entmutigen ist.



Hier ist das Ideal Alexanders wirksam, das sich auch in den Bildnissen der Fürsten spiegelt. Jenes großartige Porträt aus Pergamon (382), das vielleicht Attalos I. darstellt, ist heldisch in diesem neuen Sinn. Last und Verantwortung seiner hohen Stellung können den Herrscher nicht erdrücken, weil er sie stets mit neuer Kraft trägt.



382 Attalos I., Berlin



383 Gallier-Gruppe, Rom

Selbst im Feinde sieht man etwas von dieser Geisteshaltung. Die Gruppe des Galliers und seines Weibes (383), das er bereits getötet hat, bildete wohl den Mittelpunkt eines größeren Denkmals; über die Verwundeten und Sterbenden ragte die hohe Gestalt des Barbaren, der sein Schwert nun gegen sich selbst richtet. Das Denkmal verherrlicht einen Sieg des Attalos I. gegen die Gallier, die in sein Reich eingefallen waren, und die Gruppe im Thermenmuseum, Rom (383), ist wahrscheinlich eine für Rom bestimmte Zweitanfertigung. Das Denkmal ist ein Bild stolzen Barbarentumes, denn mit verachtendem Blick beraubt der Gallier den Sieger des letzten Triumphes, er erspart seinem Weibe die Schande und zieht selbst den Tod der Knechtschaft vor. Als der Letzte seiner Schar stirbt er frei, wie er immer war,

auf verlorenen Posten. Epigonos, den wir als Schöpfer anderer Siegesdenkmäler von Pergamon kennen, hat vielleicht auch diese Gruppe geschaffen.

Wie die Plastik wird auch die Malerei von einem neuen Rausch der Bewegung erfaßt. Die Nike des Nikomachos (451) war schon ein Beispiel dafür. Seit Polygnot wird jetzt zum ersten Male wieder das Thema «Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes» behandelt, das reichlich Anlaß zu einer turbulenten Szene gibt. Pompejanische Wandbilder, die teils vollständig (384), teils nur bruchstückhaft erhalten sind, geben dieses Bild wieder. Es zeigt den Moment, in dem Odysseus durch den Trompeter ein Angriffssignal blasen läßt und wie Achilleus sich durch



384
Achill auf Skyros, Neapel

den Griff nach den Waffen verrät. Achill wird überrumpelt, während die Töchter des Lykomedes entsetzt über die Entdeckung auseinanderstieben. Der König überragt als einziger, der äußerlich Ruhe bewahrt, die Szene, in der sich die Gestalten hastig, weit ausgreifend und in verschiedenen Richtungen bewegen. Sie stehen diagonal und überschneiden sich, das Motiv der Odysseus-Statue (379) wiederholt sich mehrfach, wie auch das eine der Mädchen an die Tochter der Niobe (380) erinnert. Odysseus ist der Held des Bildes, das seine List und den Erfolg seines Einfalles schildert.

Wild bewegt ist die Szene bei der Ermordung des Aigisthos und der Klytämnestra durch Orestes und Pylades. Theoros hat ein solches Bild gemalt, dazu ein Gegenstück von der Ermordung Kassandras und Agamemnons durch Aigisthos und Klytämnestra. Von dem ersten dieser Gemälde scheint auf römischen Sarkophagen (461) ein Reflex erhalten zu sein. Hier wütet Orestes mit dem Schwert in der Hand, wie im Rausche, und seine Haltung erinnert dabei an die Alexanders bei seiner Errettung durch Krateros (345), an den fliehenden Perser (344, 346), aber auch an die Gestalt des Perikles auf dem Schilde der Athena Parthenos (215). Wie dort liegt auch zu Füßen des Orestes eine Tote, und in dem fallenden Aigisthos scheint die rückwärts vom Felsen herabstürzende Amazone des Schildreliefs zitiert zu sein, während Pylades einem der Giganten von der Innenseite des Schildes gleicht. Ein Sklave versteckt sich, links flieht eine Amme, die noch einen letzten Blick auf das schreckliche Bild zurückwirft, und eine Erinys mit der Schlange in der Hand deutet auf die weiteren Schicksale des Orestes, der sich hier mit der schweren Schuld des Muttermörders belädt.

Die Ausfallstellung in Verbindung mit einer Wendung des Oberkörpers und des Kopfes ist wie eine Leitform in zahlreichen Variationen auf diesen Bildern zu finden; sie bestimmt auch die Gestalt des Aristonautes, dessen Grabmal (385) ganz aus der Reihe der übrigen herausfällt. Der Tote verkörpert das Ideal des Kriegers, wie er als Vollgerüsteter in die Schlacht stürmt. Er kommt aus dem Hintergrund hervor, als wolle er nach rechts eilen, doch wendet er sich plötzlich um. Die Aufregung und Hast des Aufbruches zur Schlacht wird damit treffend veranschaulicht, wie auch Schnelligkeit und stete Bereitschaft des Aristonautes. Man kann annehmen, daß Kriegsleute oft in überstürztem Aufbruch dargestellt wurden. So hat Apelles den Kleitos gemalt, wie er – freilich zu Pferde – in die Schlacht eilte, begleitet von



385
Grabmal des Aristonautes

einem Knappen, der ihm den Helm reichte, und wenn er auch Antigonos, mit einem Pferde neben ihm, malte, so war damit wohl ebenfalls der Aufbruch zum Kampfe angedeutet. Sehr aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang ein Gemälde des Malers Theon, das Aelian (Var. Hist. II 44) ausführlich beschrieben hat; es zeigte einen Krieger, der wie von Ares besessen in die Schlacht stürzte. Der Künstler habe – so berichtet Aelian weiter – der realistischen Wirkung wegen jedesmal einen Trompeter das Angriffssignal blasen lassen, wenn er den Vorhang von seinem Bilde nahm, um es dem Publikum zu zeigen. Das Grabmal des Aristonautes wirkt wie eine Illustration dazu, auch meint man hier das Blasen der Kriegstrompete zu hören. Zu sehen war sie auf dem Bild von der Entlarvung des Achilleus, der sich übertölpeln ließ (384).

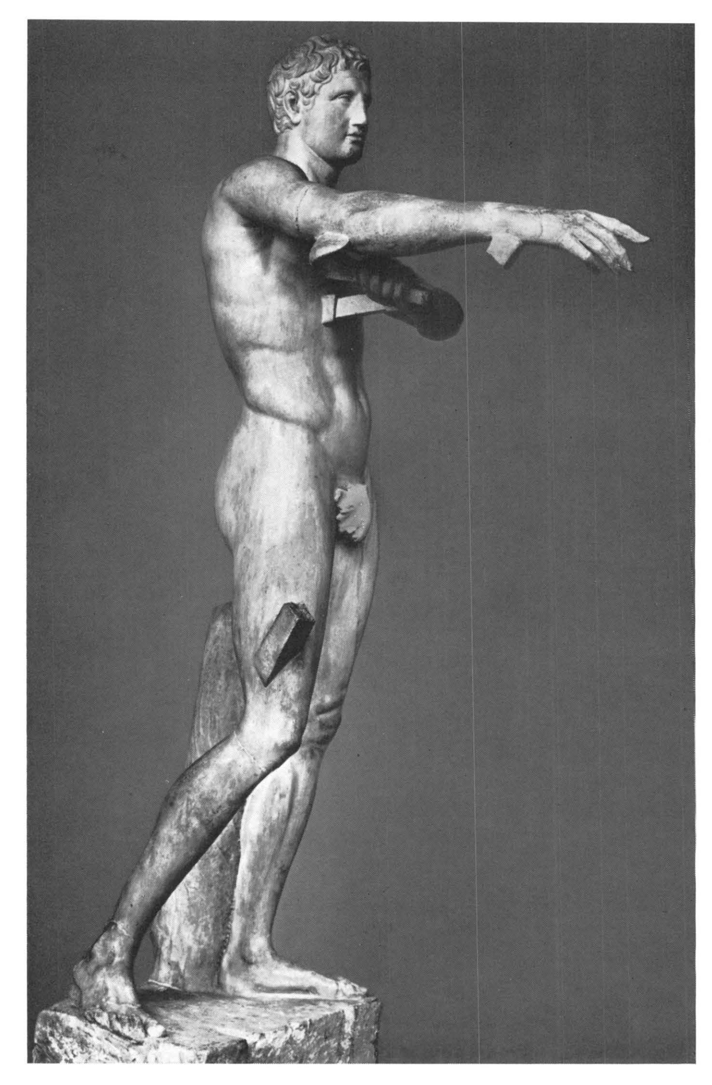
Es ist nicht einmal nötig, daß das Signal bereits ertönt, denn auch die von scheinbarer Ruhe beherrschte oder die wenig bewegte Gestalt hat jene innere Unruhe,

die Bereitschaft und Spannung ist. Diese verhaltene Energie und Spannkraft haben Lysippos und Leochares ihren Statuen gegeben und damit dem Ideal des Doryphoros ein neues entgegengesetzt. Beide Künstler arbeiteten zusammen an dem Weihgeschenk des Krateros (345), und beide sind dem makedonischen Königshaus verbunden.

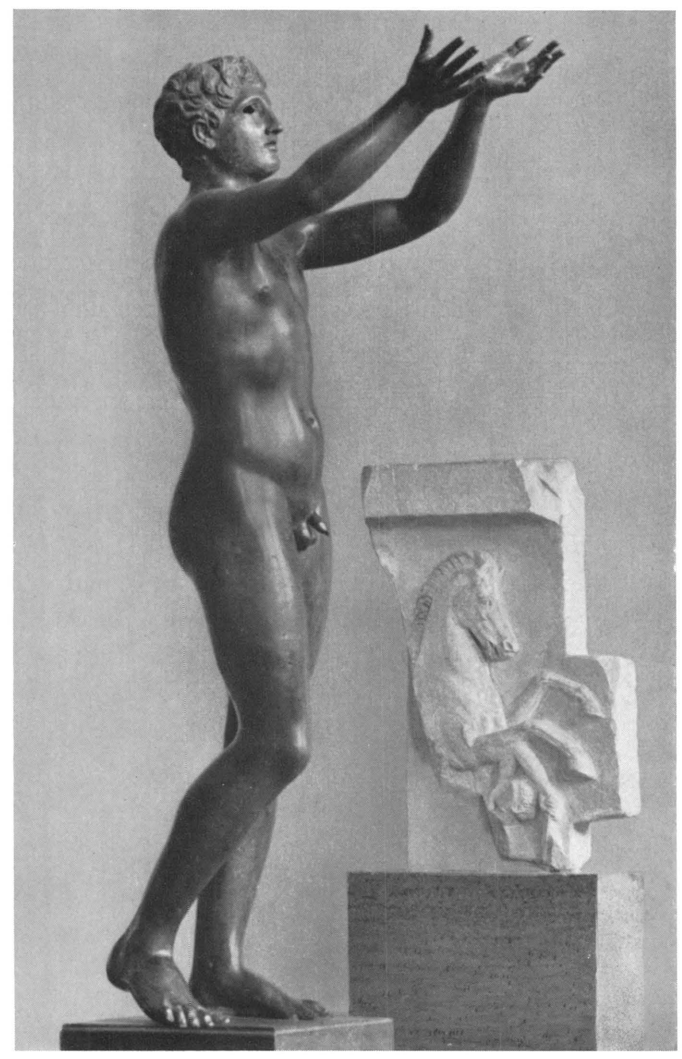
Leochares, der im 13. platonischen Brief (366 v.Chr.) als ein guter, junger Künstler genannt wird und um die Mitte des 4. Jahrhunderts am Mausoleum mitgearbeitet hatte, war der Schöpfer der Goldelfenbeinstatuen von Philippos von Makedonien und seiner Familie, die im Philippeion zu Olympia standen. Lysippos hatte Alexander schon als Knaben porträtiert, und immer wieder und nur von ihm ließ sich der König darstellen, wie Plutarch berichtet. Von allen seinen Werken war der «Alexander mit der Lanze» das berühmteste, und wie Pyrgoteles, der Meister der Gemmenkunst, und Apelles, der Maler, gehörte Lysippos eng zu Alexander. Er galt als einer der größten Bildhauer, und Varro (Plinius 34, 65) sah in ihm den Vollender der Plastik überhaupt. Er führte in der Kunst, wie Alexander in der Politik, eine neue Welt herauf.

Dabei ging er nicht von der Kunst der unmittelbar vorangegangenen Zeit aus und konnte sich daher als Autodidakten bezeichnen. Er orientierte sich mehr an den Werken des Polyklet, ja ein bestimmtes Werk dieses Meisters, den Doryphoros (195), nannte er seinen Lehrmeister (Cicero, Brutus 86, 296). Das war eine deutliche Absage an alle Versuche des 4. Jahrhunderts, nach Art der Polyklet-Schule immer wieder die Werke des Meisters zu variieren, und Ausdruck des Willens, direkt auf das Meisterwerk des Polyklet zurückzugehen, dort anzuknüpfen und das Problem der nackten, männlichen Figur mit gleicher Meisterschaft neu zu bewältigen.

Der Apoxyomenos (386), der Athlet, der die Strigilis entlang der Unterseite des nach vorn gestreckten linken Armes gleiten läßt, um den Schmutz der Palästra zu entfernen, ist wie ein neuer Kanon, doch kaum als Musterfigur gedacht. Ohne Anspruch auf dauernde Gültigkeit scheint die Athletengestalt mehr eine Einzelleistung, ein künstlerischer Wurf zu sein. Das genaue Messen und Wägen, das Polyklet bei seinem Doryphoros anwendete, um die letzte Klarheit und Harmonie zu gewinnen, ist aufgegeben, und auch sonst ist er ein anderes Gewächs, schlanker im Bau und unmittelbarer in der Erscheinung. Der Apoxyomenos enthält eine Absage an den großen Meister des 5. Jahrhunderts, der Gleichgewicht und Ruhe



386 Apoxyomenos, Vatikan



387 Knabe, Berlin

anstrebte, und indem die Gestalt des Athleten in Bewegung versetzt, sein Stand durch eine weite Trennung von Stand- und Spielbein gelockert wird und schwingend durchgreifende Linien den Körper in verschiedenen Richtungen durchziehen, wird mit der Zerstörung des alten Ideals an die davorliegenden Arbeiten angeknüpft, an die des Pythagoras, Myron und Kritios. An jene Bronzestatuette eines ausholenden Diskuswerfers, die mit der Kunst des Pythagoras in Verbindung steht (154), erinnert die Bronzestatue eines Knaben (387) durch den Schwung, der den

Körper zu entlasten scheint; ursprünglich war dieser Eindruck des Emporstrebens sogar noch stärker, weil die Arme höher – als die ergänzten – erhoben waren. Freilich findet man unter den älteren Statuen keinen Athleten, der seiner Tätigkeit so wenig Aufmerksamkeit widmet wie der Apoxyomenos. Diese Statue bemüht sich aber wieder um eine freie Entfaltung des Körpers und um Symmetrie zwischen der durch den vorgestreckten Arm und die gleitende Bewegung des anderen, aber auch durch den Blick geschaffene Erstreckung nach vorne und der Schwingung, die in seitlicher Richtung den Körper durchzieht. Schon durch das weite Vorragen des Armes steht die Statue ganz anders in einem freieren Raum; und in diesem Stand und dem Ausgreifen hat sie etwas Alexanderhaftes.



388 Karneol, Leningrad

Der Maler Apelles hat ein ähnliches Motiv offenbar auch bei seinem «Alexander mit dem Blitz» verwendet; es wird hervorgehoben, daß er die Hand mit dem Blitz so gemalt habe, daß es den Anschein hatte, als befinde sie sich außerhalb der Bildebene. Diese Besonderheit des Bildes hat der Schneider einer Gemme (388), deren Thema immerhin dem Apelles-Bild entspricht, nicht übernommen, doch



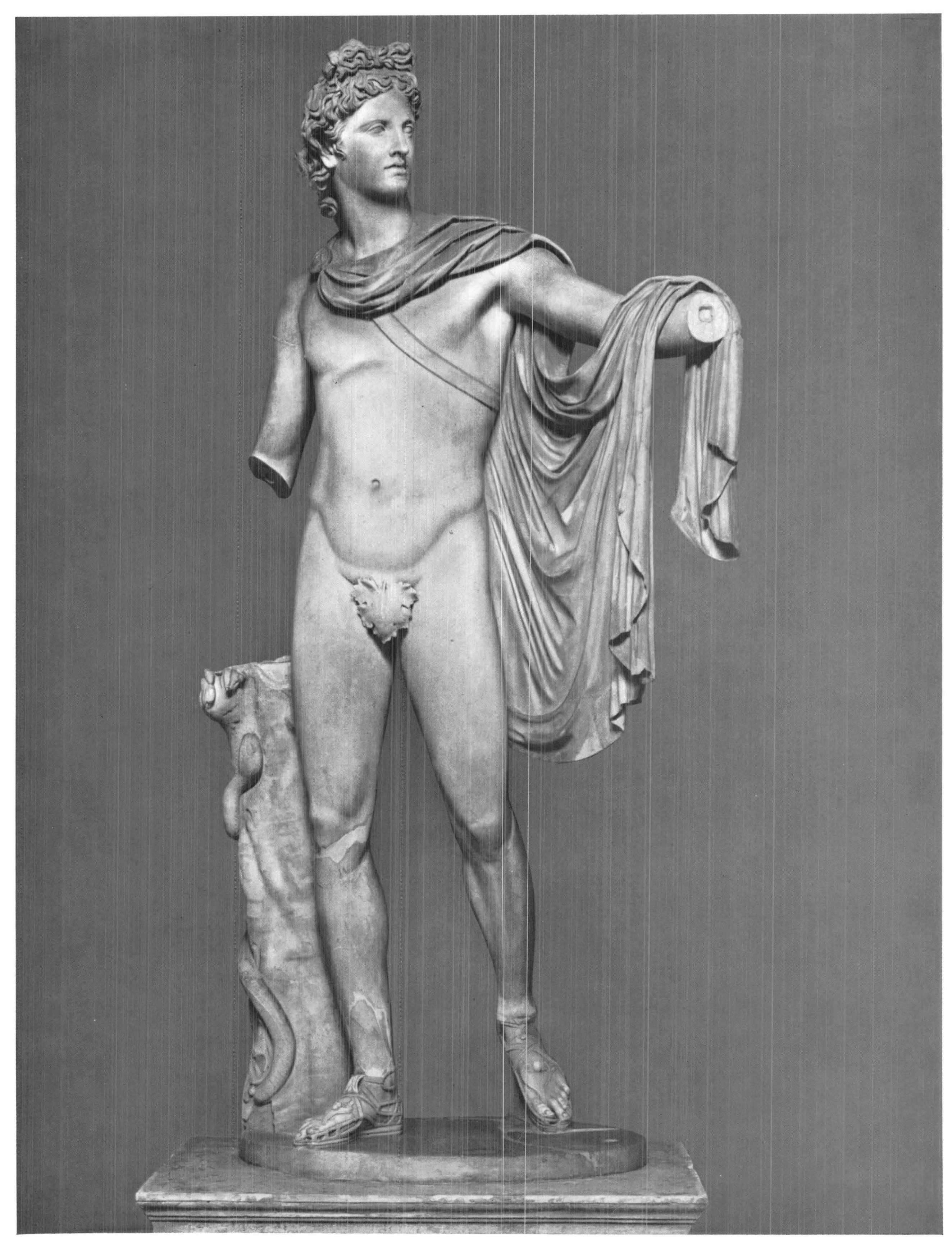
389 Flügeldämon, Paris

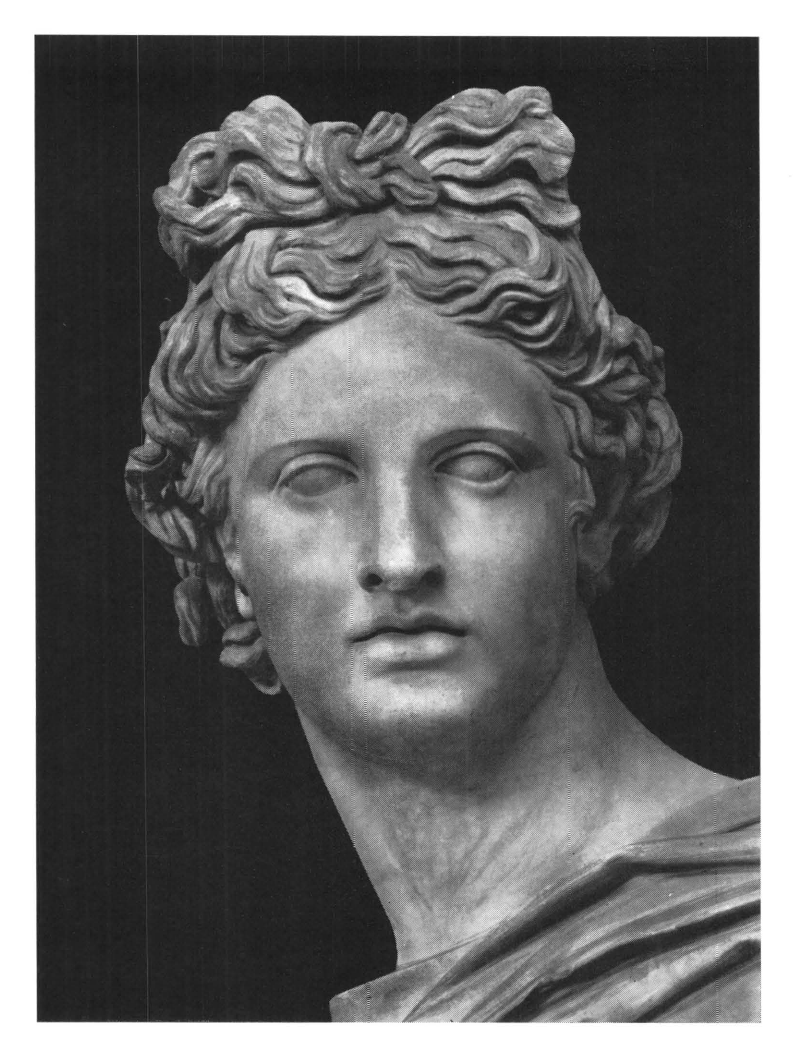


390 Alexander, Paris

kann einer der seltsamen Flügeldämonen, die den Eingang zu einem Zimmer der Villa von Boscoreale geheimnisvoll bewachen (389), eine Vorstellung davon geben, wie das Motiv des Apoxyomenos in der Malerei wirkt, und beweisen, daß es auch dort verwendet wurde. Hand und Schale scheinen die Fläche zu durchbrechen, und ein Schlagschatten fällt auf den Körper des Dämons.

Alexanderhaft wirkt der Apoxyomenos auch deswegen, weil dieser Typus des Athleten in seiner betonten Männlichkeit auch das Alexander-Ideal ist. In heroischer Nacktheit hatte ihn Lysippos dargestellt in dem berühmtesten seiner Alexander-Bildnisse, dem «mit der Lanze». Mit einer Lanze, auf die er seine erhobene Rechte stützt, ist auch die Bronzestatuette im Louvre (390) zu ergänzen, doch scheint sie mehr mit der Kunst des Leochares als mit der des Lysipp zusammenzuhängen.





392 Apoll vom Belvedere

Erstaunlich ist die Ähnlichkeit mit dem Apollon vom Belvedere (391, 392), den man für ein Werk des Leochares halten darf. Durch das Schreitmotiv, das Ausstrecken des Armes und die Kopfwendung sind beide Werke äußerlich ähnlich, gemeinsam ist ihnen aber auch jenes besondere Schweben, das für die göttliche Erscheinung des Apollon so bezeichnend ist. Seit Winckelmann ist die Archäologie bemüht um die Interpretation dieses Meisterwerkes, das den Gott im Glanze seines überirdischen Wesens zeigt. Unfaßbar eilt er auf den Betrachter zu und doch an ihm vorbei, enthüllt sich ihm und achtet ihn doch nicht, ganz ein Bild göttlichen

391 Apoll vom Belvedere

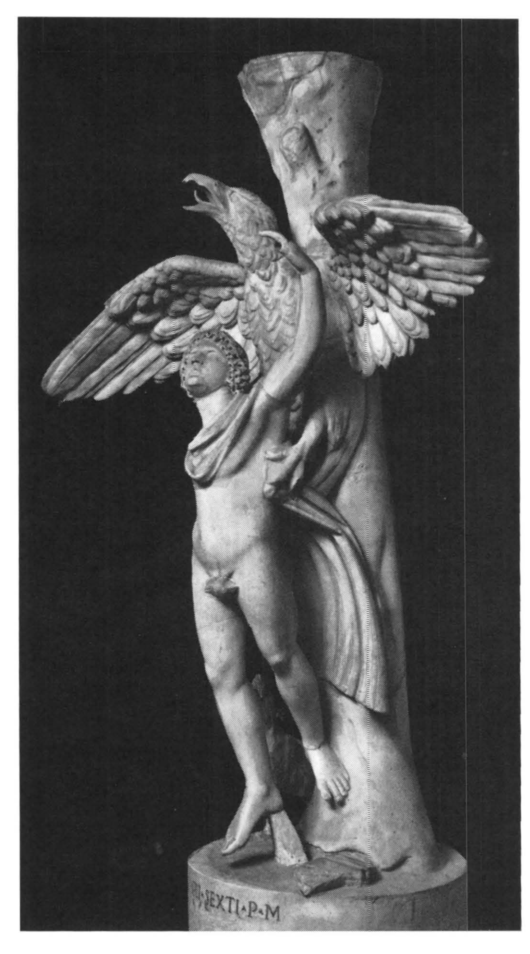
Geistes. Seine Attribute sind Bogen und Lorbeer, wie sie Kallimachos in seinem Apollon-Hymnus mit neuem Sinn erfüllt: sie seien ein Zeichen dafür, daß der Gott mit dem Spenden des Guten rascher zur Hand sei als mit der Bestrafung der Bösen. Das entspricht dem Ideal des Herrschers, und etwas von der göttlichen Größe scheint sich auch in der Gestalt Alexanders zu spiegeln, denn das leuchtende Feuer in seinen Augen ist der Widerschein des Göttlichen (393).

Die strömenden Kräfte, welche die Gestalten erfassen, scheinen sie vom Boden zu lösen, mit dem Polyklet die seinen so fest verbunden hatte. So darf man glauben, daß die Statue des Ganymed, den Leochares dargestellt hat, wie er vom Adler des Zeus in die Lüfte emporgetragen wird, ein besonderes Meisterwerk gewesen ist. Er konnte dieses Thema, das auf jener Spiegelkapsel (315) wie ein sehnsuchtsvoller Wunsch erschien, mit neuer Realität und als plastisches Werk gestalten. Bezeichnenderweise fehlt eine Marmorkopie dieser berühmten Statue, denn als eine solche darf die kleine Marmorfigur im Vatikan (394) nicht angesprochen werden. Sie kann aber wenigstens eine blasse Vorstellung von der Figur des Leochares vermitteln, die Ganymed offenbar nur auf einem Beine stehend zeigte. Das Schweben, das Emporgetragenwerden des Ganymed wird überzeugender dargestellt gewesen sein. Alle Linien, der Blick des Knaben, vielleicht auch der seines Hundes und des Adlers, scheinen nach oben zu streben, alles Lastende wird dem Auge unwirklich, da es keinen Widerstand gegen Götterwillen gibt.

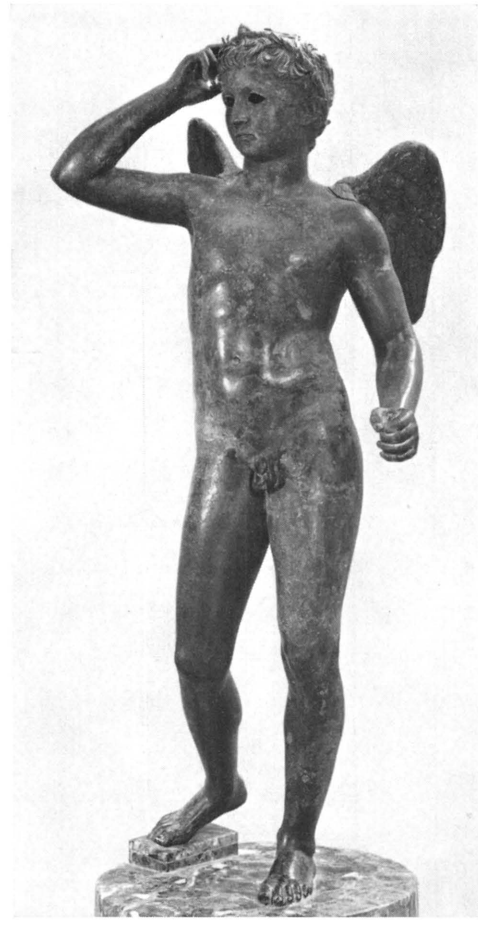
Der Mensch aber muß sich im Kampfe durchsetzen, wo der Einsatz der ganzen Person erfordert wird. Gewaltige Anstrengungen sind ihm auferlegt, die nur ein Mann meistert, der seine Kräfte ständig im Kampf, auf der Jagd und in der Palästra wachhält. Hier ist kein Platz mehr für die weiblichen Züge, die das Jünglingsbild der Vergangenheit angenommen hatte. Das Ideal des sportlichen Kampfes, des Strebens, sich hervorzutun und andere zu übertreffen, wird als «Agon» erneut in einer Statue verkörpert, nachdem ihm ein unbekannter Künstler des 5. Jahrhunderts erstmalig Gestalt gegeben hatte. Die Bronzestatue des Flügelknaben (395), die zusammen mit einer von Boethos signierten Herme bei Mahdia (Nordafrika) aus einem gesunkenen Schiff geborgen werden konnte, ist wohl richtig als Agon erklärt worden. Er berührt mit der Hand den Kranz auf seinem Haupte und hielt vielleicht eine Palme in der Hand. Damit wäre bereits auf den Sieg hingedeutet, wie auch die Haltung des Jünglings selbstbewußt und siegessicher ist. Der Meister, der un-



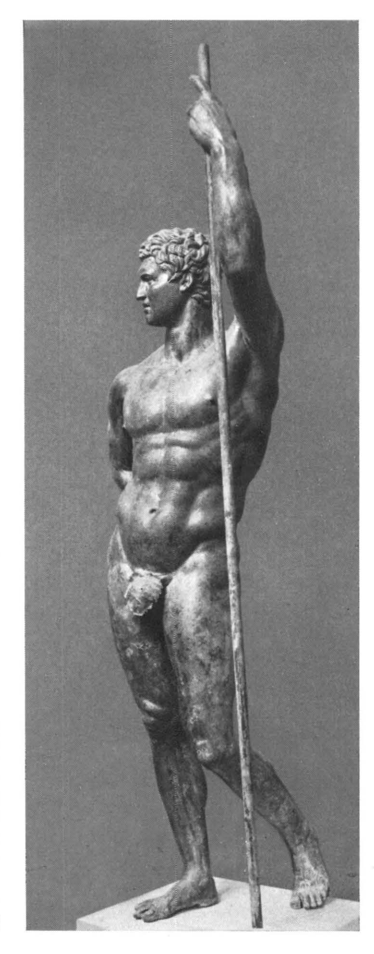
393 Alexander, Genf



394 Ganymed, Vatikan



395 Agon, Le Bardo

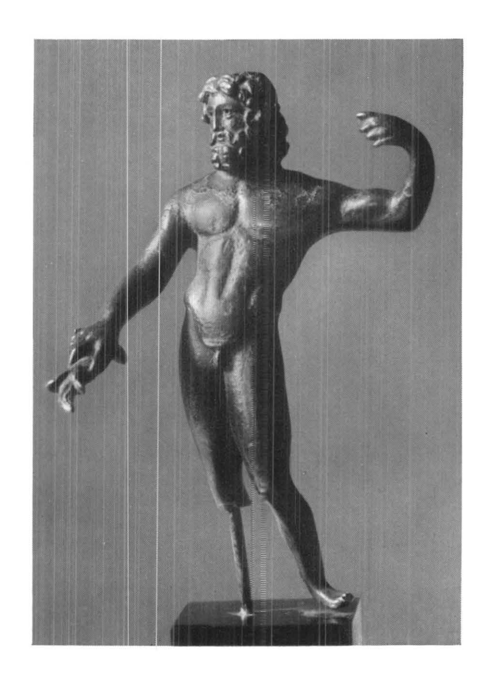


396 Herrscher, Rom

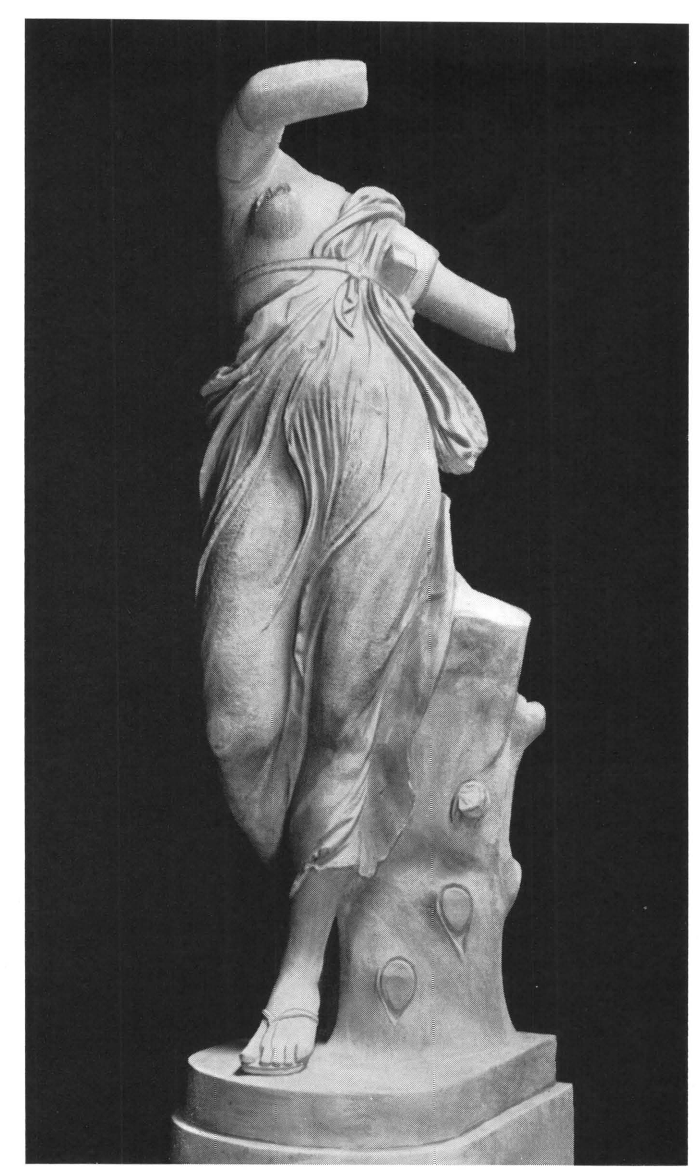
bekannt bleibt, da die Herme nicht Bestandteil der Statue ist, verwendet zwar Polykletische Vorbilder, wie den Kyniskos (201), steht aber deutlich im Banne des Lysippischen Apoxyomenos (386). Vermutlich hat er auch den Agon des 5. Jahrhunderts (190) gekannt. Nur Anstrengung und harter Wettstreit führen zum Erfolg. Mit den Muskeln eines Herakles ist der unbekannte Herrscher ausgestattet, den die überlebensgroße Bronzestatue im Thermenmuseum, Rom (396), wiedergibt. Von dem Herakles des Polyklet (203) übernahm der Künstler das Motiv des rechten Armes, der auf den Rücken gelegt ist, doch wird das Gewicht dieses von Kraft schweren Körpers durch die hochfahrende Gebärde der Linken fast aufgehoben. Wie bei dem «Alexander mit der Lanze» des Lysippos und dem Zeus des Leochares

(397) gipfeln die schwingenden Bewegungen, die den athletisch nackten Körper durchziehen, in der erhobenen Hand. Die Lanze bildet eine senkrechte Grenze, an der sich die Bewegung des Körpers bricht und die den Widerstand verdeutlicht, die Gegenkraft, die das sieghafte Drängen zur Wirkung bringt. Es entsteht durch die Schräge des Körpers und die Senkrechte ein Kraftsystem in Form eines rechtwinkligen Dreiecks, das auch den Apoxyomenos (386) durchzieht und ebenso deutlich in Gemälden die Grundlage der Komposition bildet. Die schräge Linie, die hinführt zu der am Rande des Bildes senkrecht aufsteigenden, beherrscht das Bild von Medea (371) ebenso wie das von der Ankunft der Io (373) oder der Iphigenie in Taurien (372). Es entsteht das Gefühl, daß sich die Wellen der Bewegung an einem festen Pfeiler brächen; dadurch werden diese erst sichtbar, und zugleich die unverrückbare Festigkeit der Hauptfigur. Die rechtwinklige Dreiecksfigur bestimmt daher auch Gruppen wie die von Menelaos und Patroklos sowie etwa die sitzende Tyche von Antiochia (365) und jede Gestalt in Ausfallstellung.

Am unmittelbarsten stellt sich der Vergleich mit hochschlagenden, sich schäumend brechenden Wogen bei der Mänade (398) ein, die vielleicht nach Lysipps trunkener Flötenspielerin kopiert ist. Die Gratfalten des dünnen Gewandes, das den Körper der Mänade nur zum Teil bedeckt, unterstreicht dessen schraubenförmige Bewe-



397 Zeus, Privatbesitz



398 Tanzende, Rom



399 Mädchen aus Antium, Rom

gung nach oben, die in den Doppelflöten ausklang. Vorstürmend und durch eine plötzliche Eingebung gehemmt, bäumt sich nachdrängend der Körper auf. Selbst eine so ruhige Gestalt, wie die des Mädchens aus Antium (399), die mit einem Tablett in der Hand würdevoll an den Altar schreitet, ist von diesem Rhythmus durchzogen; der Schrägen, die sich vom rechten Fuß hinaufzieht zu dem Kopf

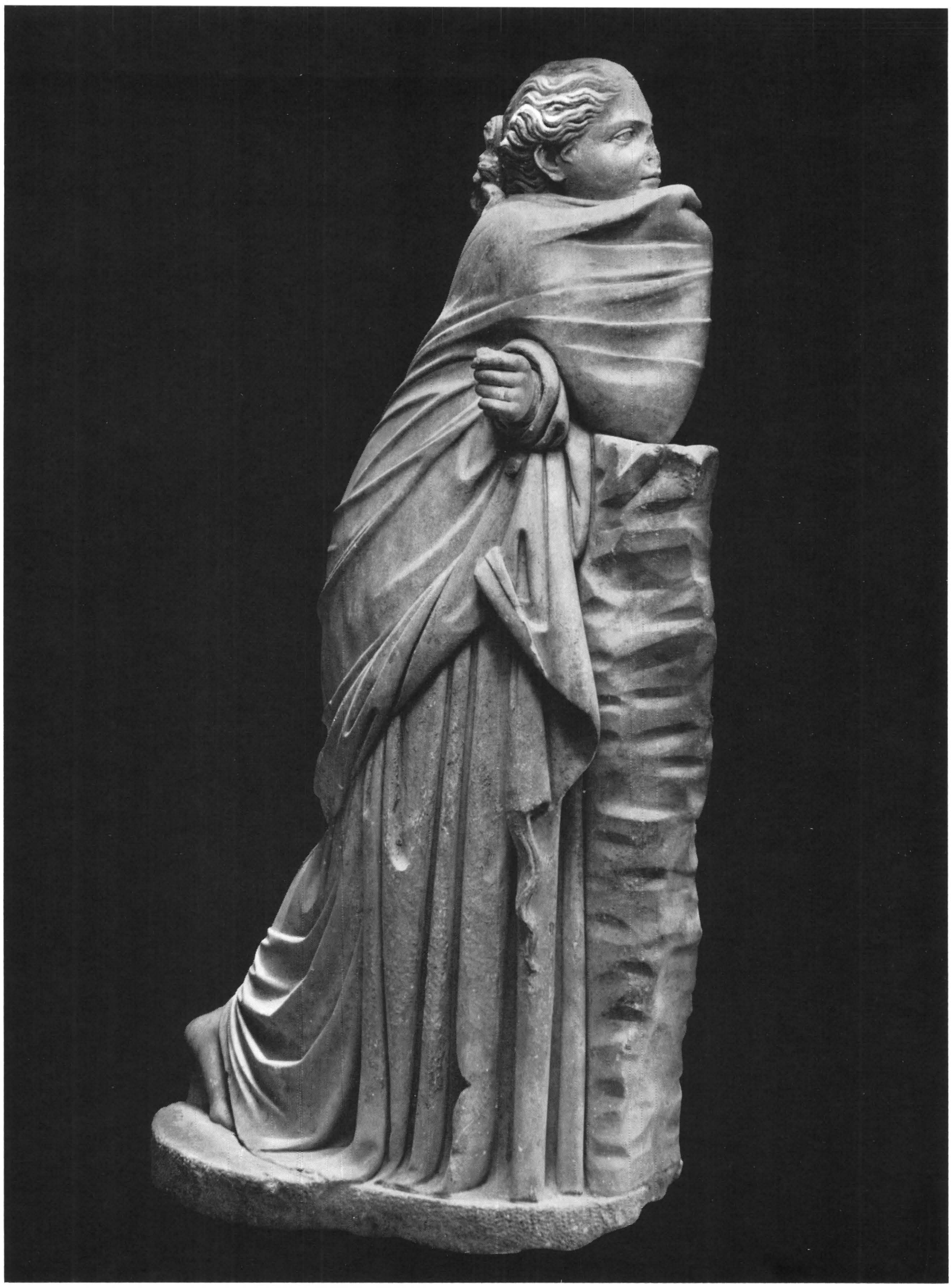
des Mädchens, antwortet die Senkrechte am Rande der Gestalt. Die Opferdienerin des Phanis, eines Lysipp-Schülers, wird man sich ähnlich vorstellen dürfen wie diese, die durch die Eigenart der Technik – Schulter und Kopf sind aus edlerem Marmor gearbeitet als die übrige Gestalt – den Eindruck eines Originales macht. Fast knabenhaft ist die Anmut des Mädchens, würdevoll und gemessen das Auftreten, wie es der Tätigkeit entspricht. Doch ist die Bewegung des Heranschreitens noch nicht verklungen, und das Einhalten hat etwas Plötzliches. Bewegung und Ruhe mischen sich und bedingen sich in solchen Statuen gegenseitig, selbst dort, wo ruhiger Stand und nur Verharren in dieser Stellung sich aus dem Motiv ergibt, wie bei der Muse (400), die sich auf einen dünn aufsteigenden Felsen lehnt. Im Körper klingt durch das nach hinten ausgreifende Bein und den Zug der Falten noch Bewegung, doch ruft das Motiv der Arme, das Aufstützen, den Eindruck dauerhaften Ausruhens hervor. Auch in den übrigen Statuen dieser Musenreihe steht Bewegung gegen Ruhe, die hier wie von einer unsichtbaren Mauer erzwungen wirkt; dadurch bildet sich ein kraftvolles Spannungsfeld und eine Einheit, die auch den aufsteigenden Felsen kaum mehr als fremd empfinden läßt. Die Gestalt hat so von ihm Besitz ergriffen, als sei er nur für sie bestimmt und ein Teil von ihr.

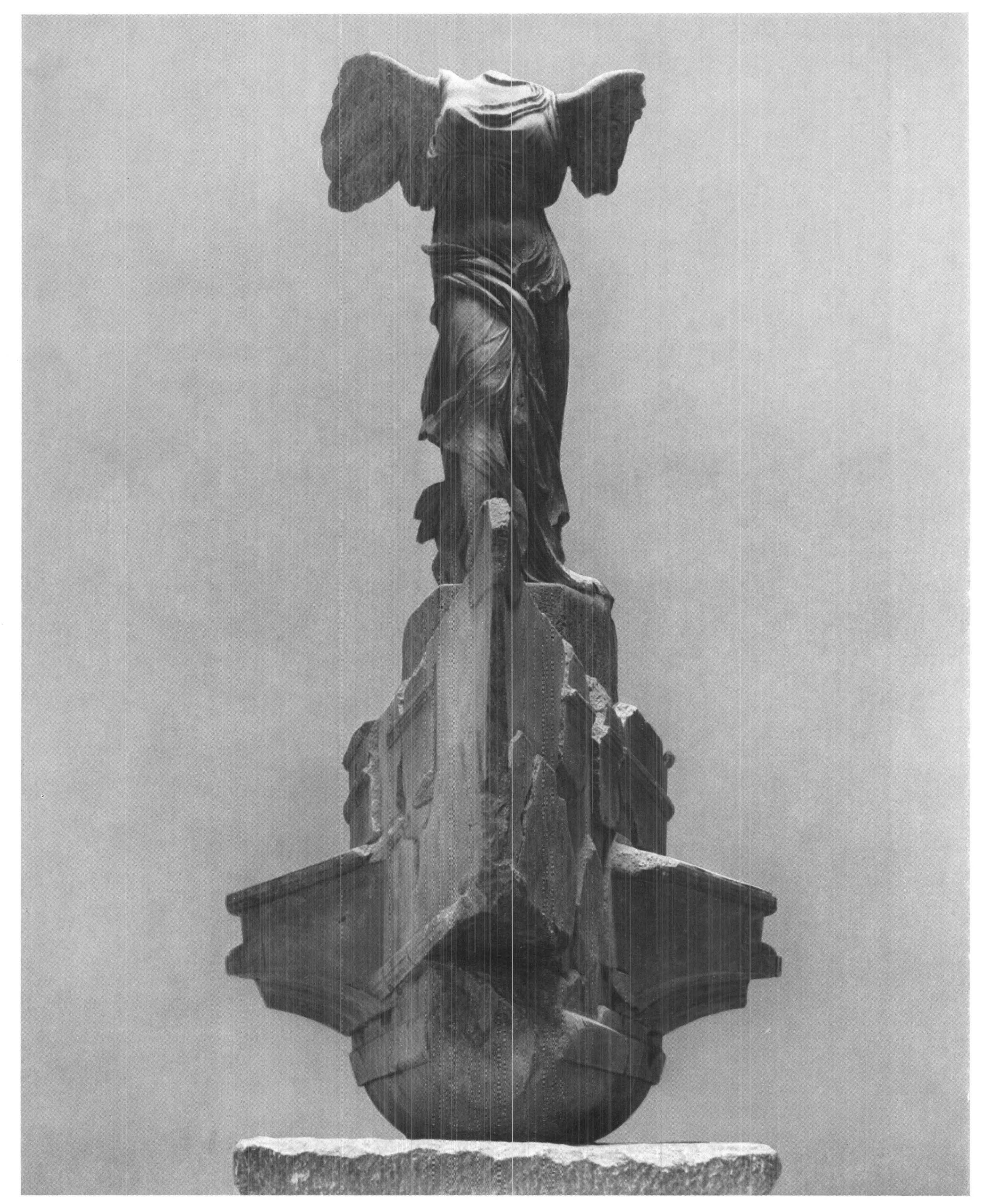
Fast körperlich tritt der Widerstand, der überwunden wird, bei der Nike aus Samothrake (401) in Erscheinung. Umtost vom Wind und brandenden Wogen steht sie auf dem Vorderteil des Schiffes, auf dessen äußerstem Punkt sie voreilend haltgemacht hat. Sie ist Anprall und Pfeiler zugleich und wird umspielt von dem flatternden Gewand, das der Wind in bizarre Formen zwingt.

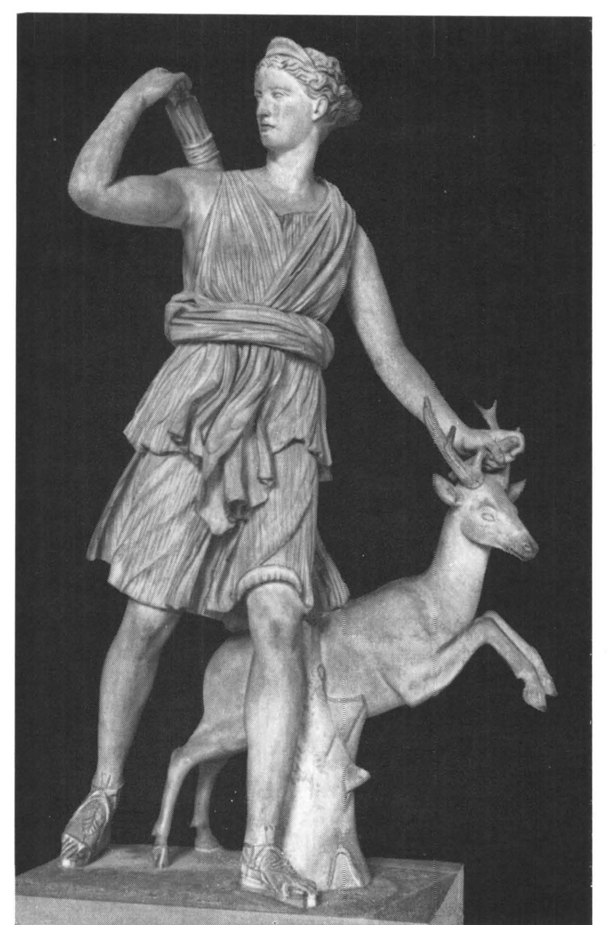
Die beinahe 3 m hohe Gestalt der Siegesgöttin, Denkmal eines bisher nicht sicher zu nennenden Seesieges, ist die erste Nike seit geraumer Zeit. Doch ist sie nicht mehr wie bei Paionios (254) die Tochter des Zeus, die vom Vater geschickt herniederschwebt, sondern eher die Verkörperung des Siegeswillens als einer Kraft, die letztlich alle Widerstände bricht, so wie jene Nike des Nikomachos (451), die selbst zupackt und mitten zwischen den scheuenden Pferden das Gespann zum Siege reißt. Der Begriff des Sieges ist für diese Zeit so stark verbunden mit der Vorstellung vom Niederringen der Gegner und der Anstrengung aller Kräfte, daß diese menschliche Auffassung auch auf das Götterbild übergeht.

Selbst der Apollon vom Belvedere (391) hat etwas von dem Drängen gegen einen unsichtbaren Widerstand, daraus ergibt sich die Steilheit der Gestalt, die für dieses

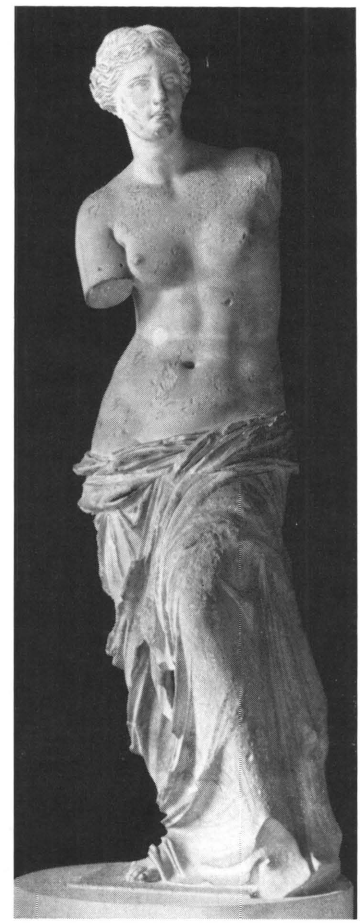
400 Muse, Rom







402 Artemis, Louvre

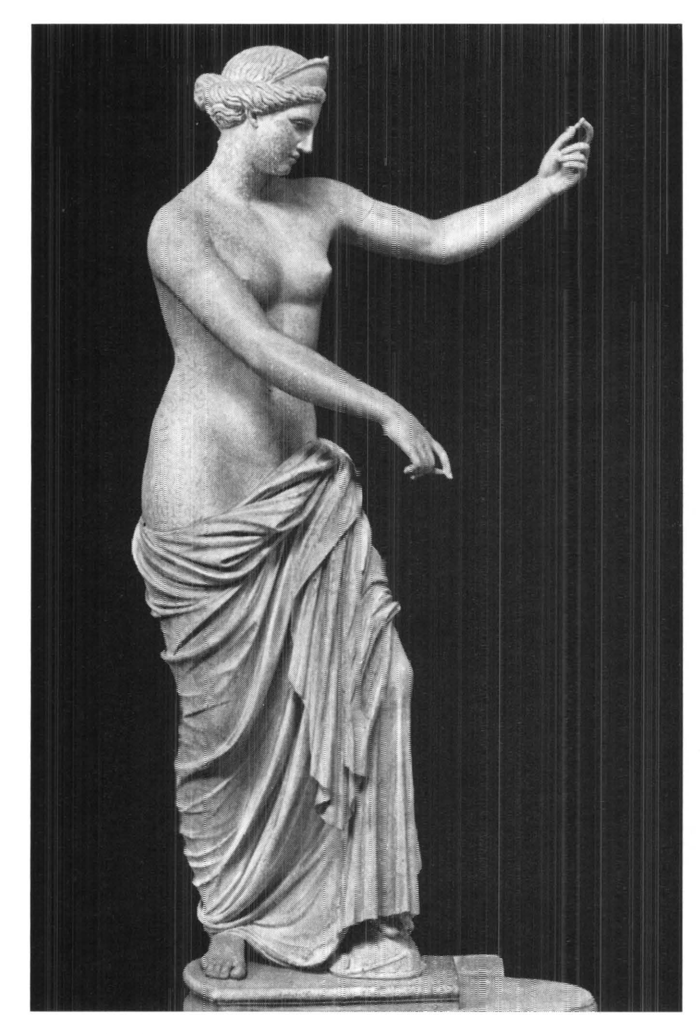


403 Aphrodite aus Melos

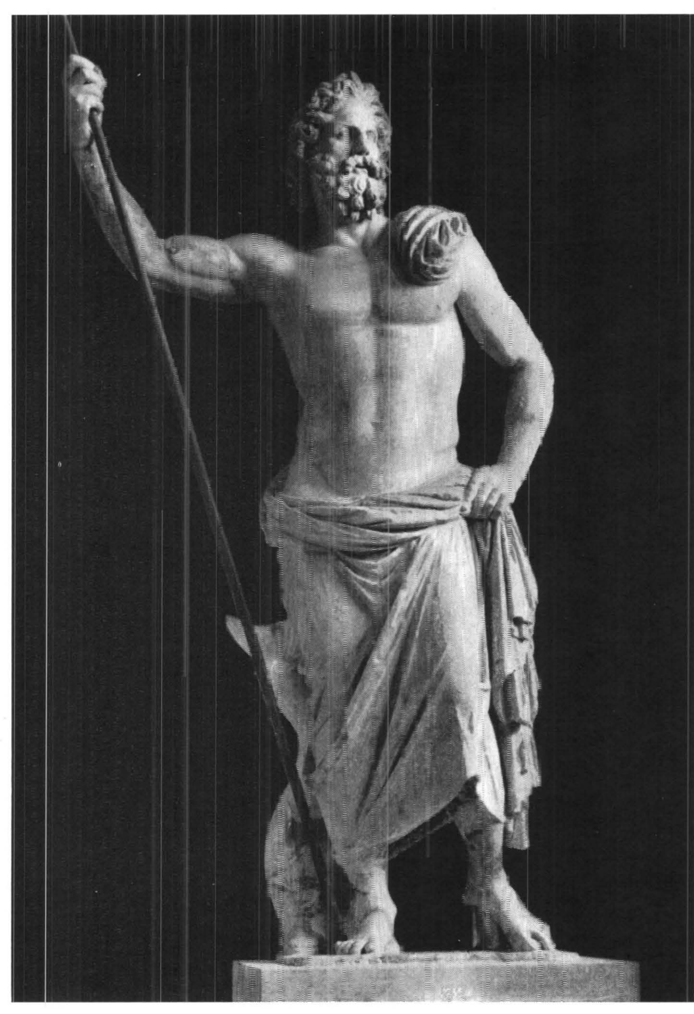
wie auch für viele andere Werke bezeichnend ist. Die Artemis von Versailles (402), die man wegen der Verwandtschaft mit dem Apollon ebenfalls dem Leochares zugeschrieben hat, bekommt durch die Spannung von schräger und senkrechter Achse das Machtvolle ihres Erscheinens. Der Rehbock, dessen Körper die vom Kopf zum linken Fuß der Göttin senkrecht herabführende Linie schräg durchbricht, ist wahrscheinlich nur eine Zutat des Kopisten.

Weltlicher, fast wie eine Herrscherin, ist die Aphrodite aus Melos (403); ihr Körper, der sich nackt über dem um die Beine geschlungenen Gewand erhebt, strahlt Selbstbewußtsein aus. Das ist nicht mehr die Aphrodite, die sich beim Bade unbeobachtet glaubt; ihr Blick ist nicht verschwommen und sehnsuchtsvoll, sondern

401 Nike aus Samothrake



404 Aphrodite aus Capua

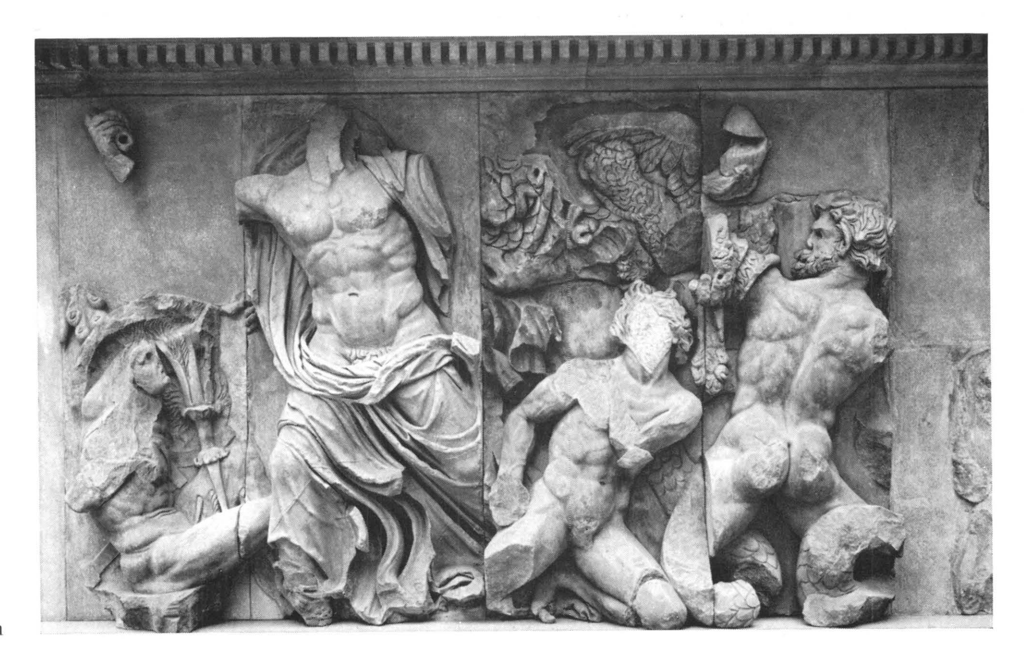


405 Poseidon aus Melos

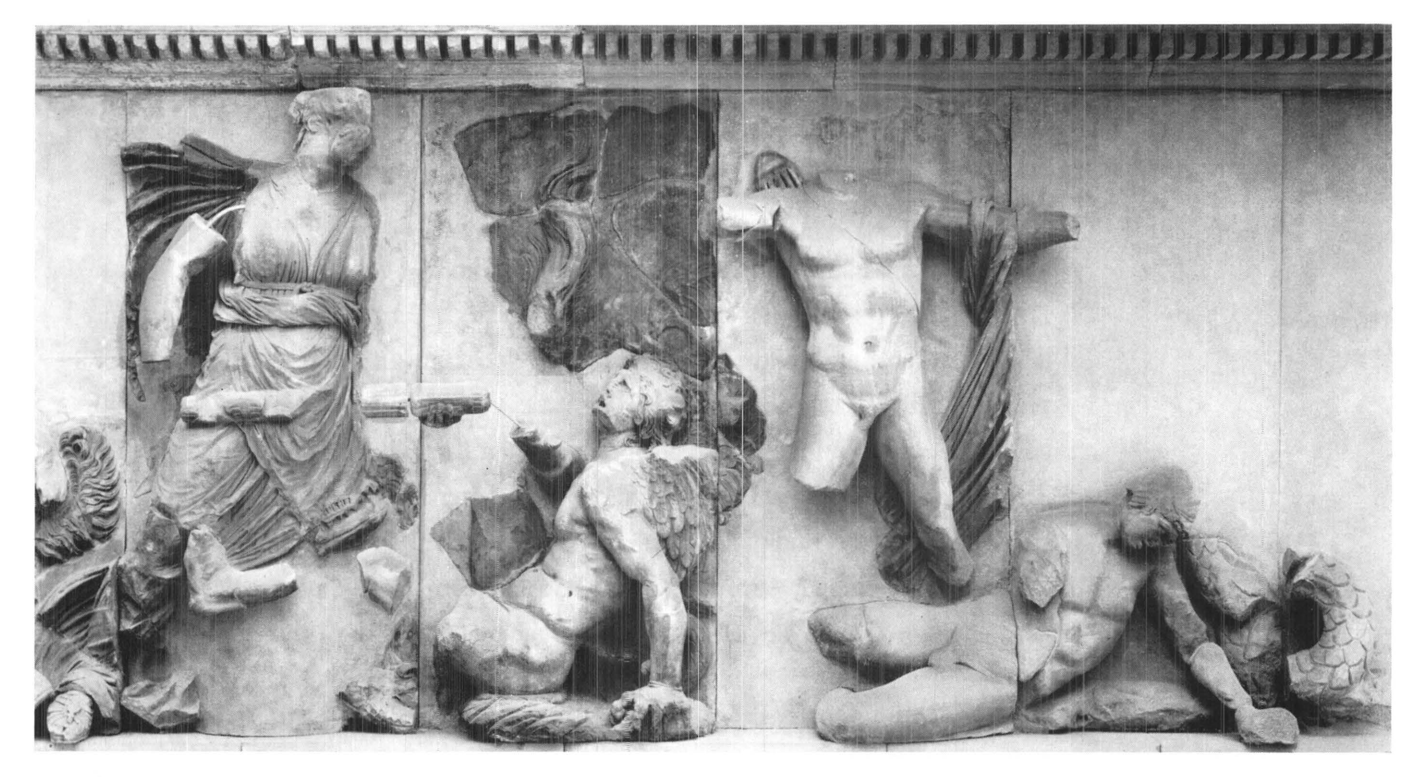
irdischer und fast nüchtern. Überhaupt ist dieses Aphrodite-Ideal weniger weiblich, als es früher gewesen war; der Körper der Göttin ist breit und kräftig. Man denkt an die zahlreichen Frauen, die als Mütter und Gattinnen der Herrscher am Hof eine Rolle zu spielen hatten oder selbst auf dem Thron saßen. Das Ideal ist gröber, widerstandsfähiger; ihm entsprechen die Fürstinnen der Bilder von Boscoreale (360, 414), Niobe (380), die Tychen (362, 365) und die Arkadia (364).

Der Künstler der weltberühmt gewordenen Venus von Milo ist unbekannt, da die mitgefundene Künstlersignatur eines gewissen Alexandros von Antiochia am Mä-

ander nicht sicher zu ihr gehört; er hatte offenbar in einer als Venus von Capua (404) bekannten Aphrodite des Lysipp ein Vorbild, das er umgestaltete.
Wie ein männliches Gegenstück zu der Aphrodite wirkt der Poseidon des gleichen Fundortes (405). Breit und mächtig steht er da, zurückgelehnt, ja fast zurückfahrend stützt er sich hoch auf den Dreizack. Er ist Erreger der Wellen und des Sturmes, aber auch der Bändiger dieses Tosens und damit Sinnbild des Kampfes in der Natur. Der Zeus des Leochares, der später als Jupiter Tonans in Rom (397, 453) stand, scheint dem Künstler als Vorbild gedient zu haben, doch ist sein Meeresgott ungestümer und kämpferischer. In ihm begegnen sich die Vorstellungen von einem Gott und einem Herrscher auf der Ebene der gemeinsamen Kraft, Energie und unwiderstehlichen Macht, und es ist verständlich, daß sich spätere Kaiser in dieser Pose porträtieren ließen. Der Kampf ist hart und erfordert den Einsatz aller Mittel. Mit Fackeln, Schlagringen, Kampfhunden und Schlangentöpfen kämpfen in der Gigantomachie des großen Frieses am Altar von Pergamon (406, 407) Götter und Giganten. Kaum ein anderes Denkmal zeigt die Anstrengung und die Rücksichtslosigkeit im Kampf so unverhüllt wie dieses, wo selbst mit den Zähnen gekämpft (441) und dem unterlegenen Gegner mit dem Fuß aufs Gesicht getreten wird (440). Die Hauptgestalt des Zeus (406) ist wie eine gewaltige Steigerung des Poseidon von Melos



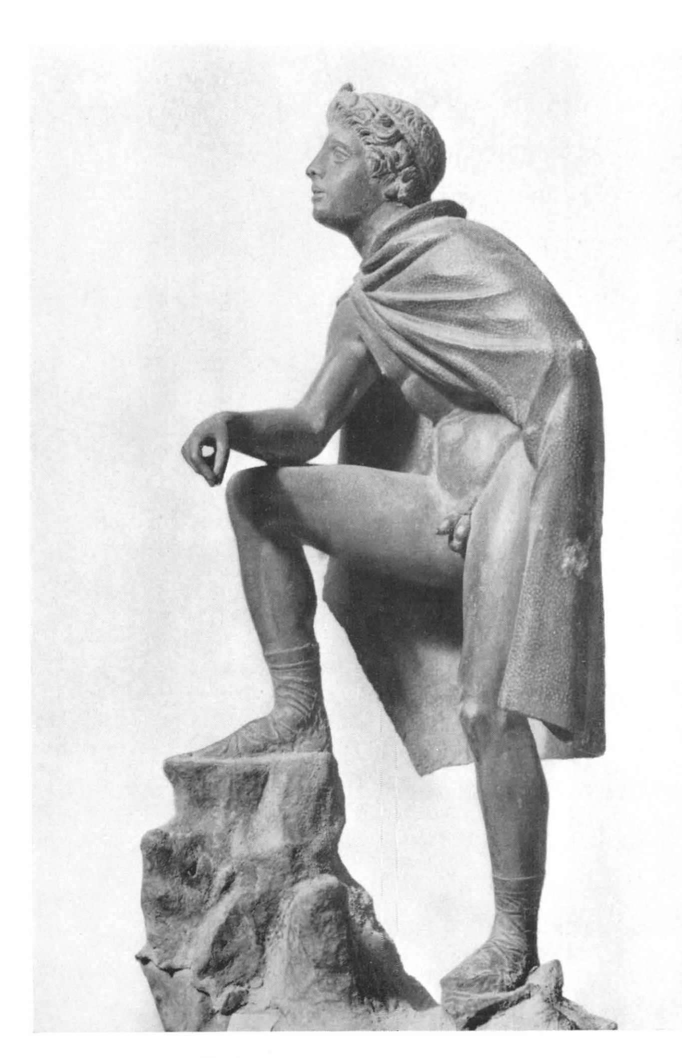
406 Altar aus Pergamon



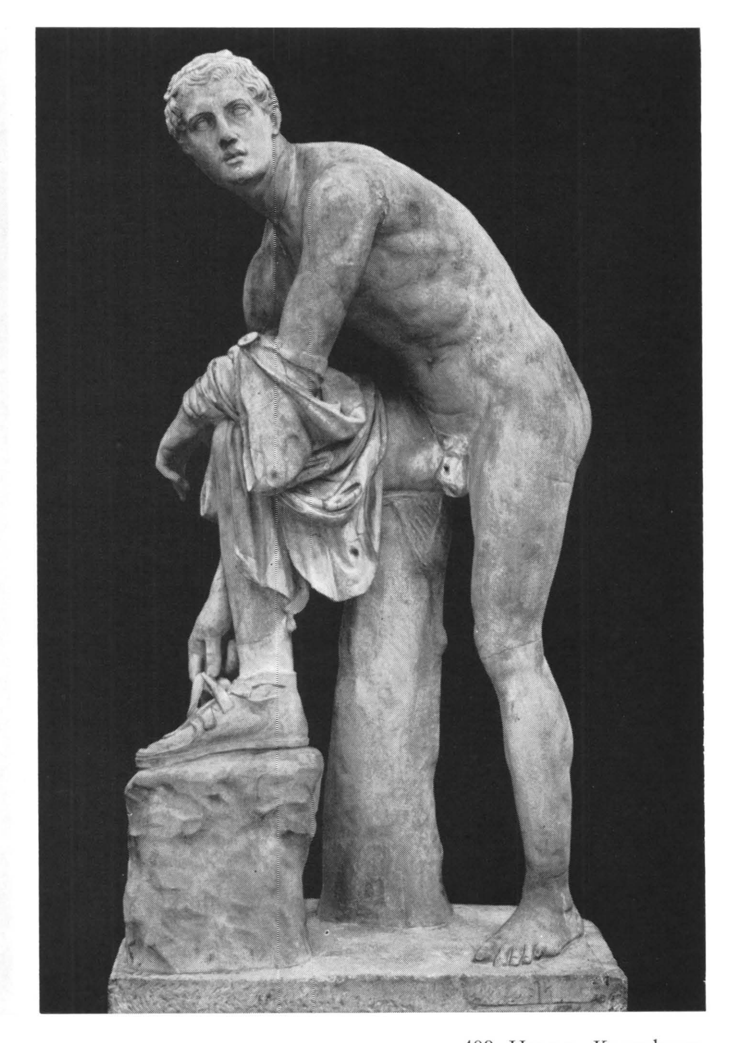
407 Altar aus Pergamon

(405); kräftiger wölben sich die großartigen Muskeln, weiter greift die blitzeschleudernde Hand aus. Das große Reliefwerk, das größte überhaupt, das erhalten geblieben ist, ist auch sonst voll von Zitaten älterer Werke und ein besonders eindrucksvolles Beispiel der Gelehrsamkeit der Künstler und Auftraggeber, das vom Betrachter Kenntnis selbst entlegenster Mythen voraussetzt. Der Apollon (407) bezieht sich offensichtlich auf den des Leochares (391), und auch sonst kommen uns die Gestalten auf Schritt und Tritt vertraut vor. Die monumentale Wirkung des Reliefs verlangte die durchgehend gleiche Standlinie, auf der sich die Gestalten bewegen, aber die aufrecht kämpfenden Götter, die sich über die schlangenfüßigen Giganten – tote, stürzende – erheben, behalten bei aller Kraftentfaltung ihre göttliche Größe. Diese unentwirrbare Verflechtung von übermenschlicher Anstrengung, endlosem Kampf, sich erneuernder Kraft, von ständiger Gefahr und hart verdientem Sieg ist die Voraussetzung für das Ideal des Herrschers. Es scheint, als sei wieder *πόλεμος*, der Krieg, zum Vater aller Dinge geworden.

Diesem Ideal folgen auch äußerlich ruhige Statuen. Eine Bronzestatuette (408) zeigt Demetrios Poliorketes, wie er besitzergreifend seinen Fuß auf einen Felsen setzt und ausruhend, doch wach, in die Ferne blickt. Die Bildnisstatue, welche diese Statuette wiedergibt, entwickelt sich fast ganz reliefmäßig wie die Muse (400). Die Gestalt selbst mit dem Reitermantel kommt uns von dem einen Thraker her bekannt vor, der dem Orpheus auf dem Krater des 5. Jahrhunderts v. Chr. in Berlin (183) zuhört, und es scheint, als ob auch der Herrscher auf eine Stimme lausche. Stärker ist dieser Eindruck durch die Kopfwendung bei der ähnlich aufgebauten



408 Demetrios Poliorketes



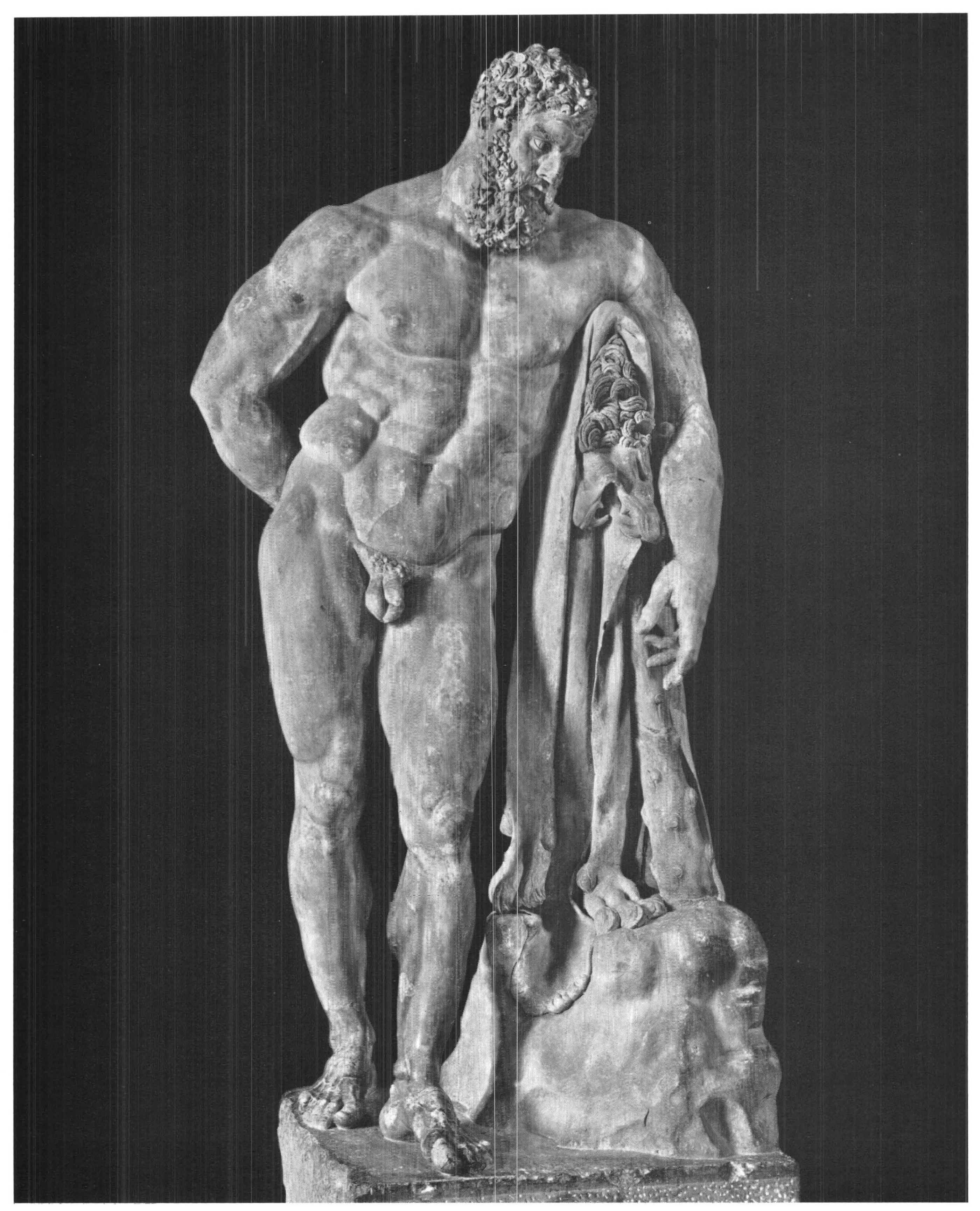
409 Hermes, Kopenhagen

athletischen Gestalt (409) ausgedrückt, die als Hermes gedeutet und dem Lysippos zugesprochen wird. Dieses Meisterwerk hat sich Teisikrates, von dem ein Demetrios-Bildnis überliefert ist, offen zum Vorbild genommen. Doch wenn der Götterbote beim Anlegen der Sandalen durch den Befehl des Zeus unterbrochen wird, so ist Demetrios Poliorketes, dessen Göttlichkeit durch die Stierhörnchen ausgedeutet ist, selbst ganz Herr der Situation. Aber er ist nicht weniger elastisch, wendig und schnell als der Götterbote Hermes.

Die Schnelligkeit, die der Körper im Zusammenhang mit Kraft und Ausdauer entwickelt, muß sich aber mit Schnelligkeit im Reagieren verbinden. Gestalten, wie der Aristonautes (385) und Odysseus (379) haben die Fähigkeit, in Sekundenschnelle die Situation zu überblicken und das Richtige dabei zu tun. Ein unberechenbarer Dämon ist der Kairos, der in Olympia einen Altar besaß, den Ion von Chios schon im 5. Jahrhundert v. Chr. besungen hatte, jene personifizierte, gute Gelegenheit, die es am Schopfe zu packen gilt. Lysippos hat ihn wohl erstmals in einer Statue (350) dargestellt. Auf des Messers Schneide balanciert er eine Waage, und lautlos huscht er mit Flügeln an den Füßen und mit mächtigen Rückenschwingen am Menschen vorbei. Unheimlich ist er den Menschen, wie der Zufall, den der Philosoph Epikur als eine bedeutende Macht anerkannte. Beide stehen außerhalb der menschlichen Einflußsphäre und stellen allerhöchste Ansprüche an die Fähigkeit der Sterblichen. So sind durch Zufall wie durch ergriffene und verpaßte Gelegenheiten so manche Ereignisse gerade dieser Zeit ausgelöst worden. Tyche, die Göttin des Schicksals, nahm in dem nach ihr genannten Tychaion von Alexandria den zentralen Platz unter den Göttern ein, umgeben von Niken, welche die ihr innewohnende Kraft zeigen sollten. Sie, der Agon, als Symbol des Kämpferischen, und Kairos, der Dämon des günstigen Augenblickes, sind verwandte Gestalten und wie Sinnbilder der Zeit Alexanders und seiner Nachfolger.

Heroische Bewährung der körperlichen Kräfte im Kampf, Einsatz der geistigen Gaben, Bildung, Verantwortung und sichere Entschlußkraft führen, sich gegenseitig bedingend, zum Ziel, zum Sieg, zum Erfolg, zur *εὐτυχία*, zum Glück, das den Menschen den ewigen Göttern nahebringt. Schon Aristoteles hatte die Forderung erhoben, daß der Mensch dem Höchsten, was ihm gegeben, folgend nach Unsterblichkeit streben solle. Die Stoa suchte eine ideale Gemeinschaft mit Gott, und auch Epikurs philosophisches Ziel war ein göttergleiches, glückliches Leben auf Erden.

Die Herrscher waren ohnehin der irdischen Sphäre entrückt und wurden von den Dichtern mehr oder weniger deutlich und ausgesprochen dem Zeus gleichgesetzt; doch ist das Gefühl der eigenen Größe wie eine Woge, die alles erfaßt. Das Siegesbewußtsein äußerte sich in einem Zug zum Überdimensionalen, wie er sich in der Gründung gewaltiger Städte auswirkte, oder in dem Bau des Leuchtturms, des Pharos, der zu den Weltwundern gerechnet wurde. Ein anderes war der Koloß von Rhodos, jenes gewaltige 32 m hohe Bild des Sonnengottes, das nach der vergeblichen Belagerung der Stadt durch Demetrios Poliorketes (302 v. Chr.) von dem Schüler des Lysippos, Chares, errichtet wurde und das auch noch, nachdem es umgestürzt war, durch die Größe der Trümmer Staunen erregte. Von ungewöhnlicher Größe war auch der Herakles des Lysippos in Tarent, der 209 v. Chr. von Fabius Maximus erbeutet und auf dem Kapitol in Rom aufgestellt, 325 n. Chr. nach Konstantinopel gebracht und dort 1204 n. Chr. eingeschmolzen wurde; sein Daumen war so dick wie ein Mann. Immerhin auch über 3 m hoch ist jener ausruhende Herakles des Lysippos (410), der sich schräg auf die Keule lehnt.
Nicht alles, was geplant wurde, konnte freilich ausgeführt werden. So ist der Vorschlag des Deinokrates, des Architekten Alexanders, der auch die Vermessungsarbeiten bei der Gründung von Alexandria leitete, zu Ehren Alexanders den Berg Athos in ein Bild des Königs umzugestalten und aus dem Felsen dessen Körper herauszuarbeiten, auf seiner Hand eine Stadt mit 10000 Einwohnern zu bauen und in der Schale der anderen alle Wasser des Berges zu sammeln, bevor sie sich ins Meer ergießen, nicht realisiert worden. Man dachte doch schauernd zurück an Xerxes, dessen Eingriff in die Natur des Athos als Hybris so schlimme Strafe fand; man verwies wohl auch auf den Mangel an Hinterland und die Schwierigkeit, die Menschen dieser Stadt zu ernähren. Zudem erschien Alexander die Ehrung zu groß, jedoch von technischen Schwierigkeiten ist nirgends die Rede. Der Plan, der in seinem gigantischen Ausmaß der Größe Alexanders wohl gemäß gewesen wäre – hatte er doch durch seine Taten das Gesicht der Erde verändert –, beschäftigte auch später die Gedanken der Künstler. Die Vorstellung des Deinokrates hat der Renaissancekünstler Pietro da Cortona wohl recht genau getroffen in jener Handzeichnung (411), in der dem Papst Alexander VII. der Athosplan noch einmal vorgeführt wird. Die Form des Berges und der Stern darüber entspricht dem Chigi-Wappen des Papstes, die Gestalt Alexanders aber, die gelagert sich dem Berge anpaßt, läßt den





411 Athosplan des Deinokrates



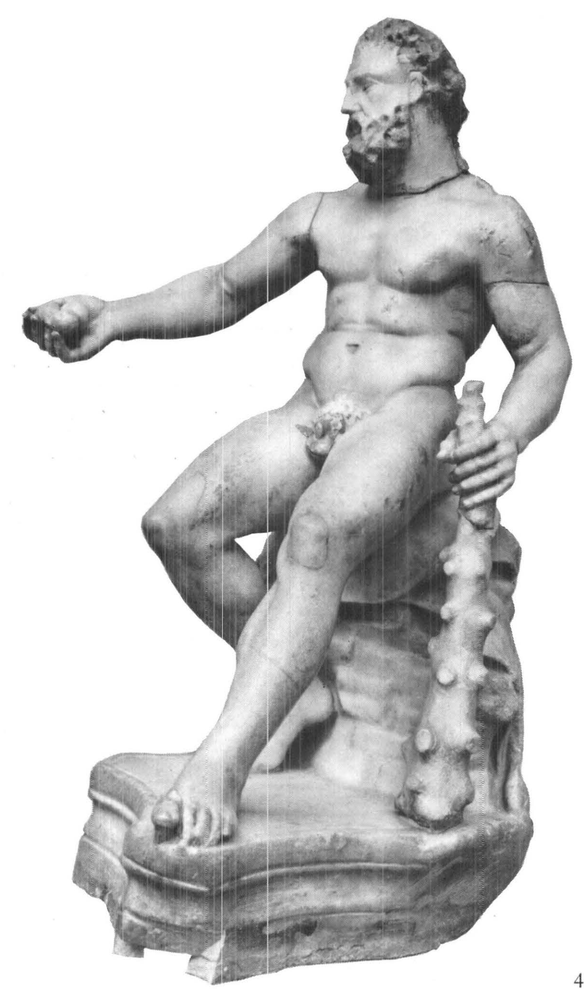
412 Hymenaios, Vatikan

Plan des Deinokrates keineswegs als nur phantastisch, sondern durchaus als durchführbar erscheinen, wenn auch wohl die Stadt bescheideneren Umfang hätte haben müßen. Selbst im einzelnen könnte sich Deinokrates die Gestalt des gelagerten Alexander so gedacht haben wie Pietro da Cortona, denn sie entspricht etwa der des Zeus auf dem Ida (373), und in den drei Jünglingen desselben Bildes, die am Fuße des Felsens lagern, wiederholt sich das Motiv. Verwandt ist auch der Hymenaios des als Aldobrandinische Hochzeit bekannten Bildes (412), wie er auf den Stufen des Brautbettes sitzt, gleichsam als Vertreter des Bräutigams, der die Brautkammer nicht betritt, und als Sinnbild des erreichten Glückes.

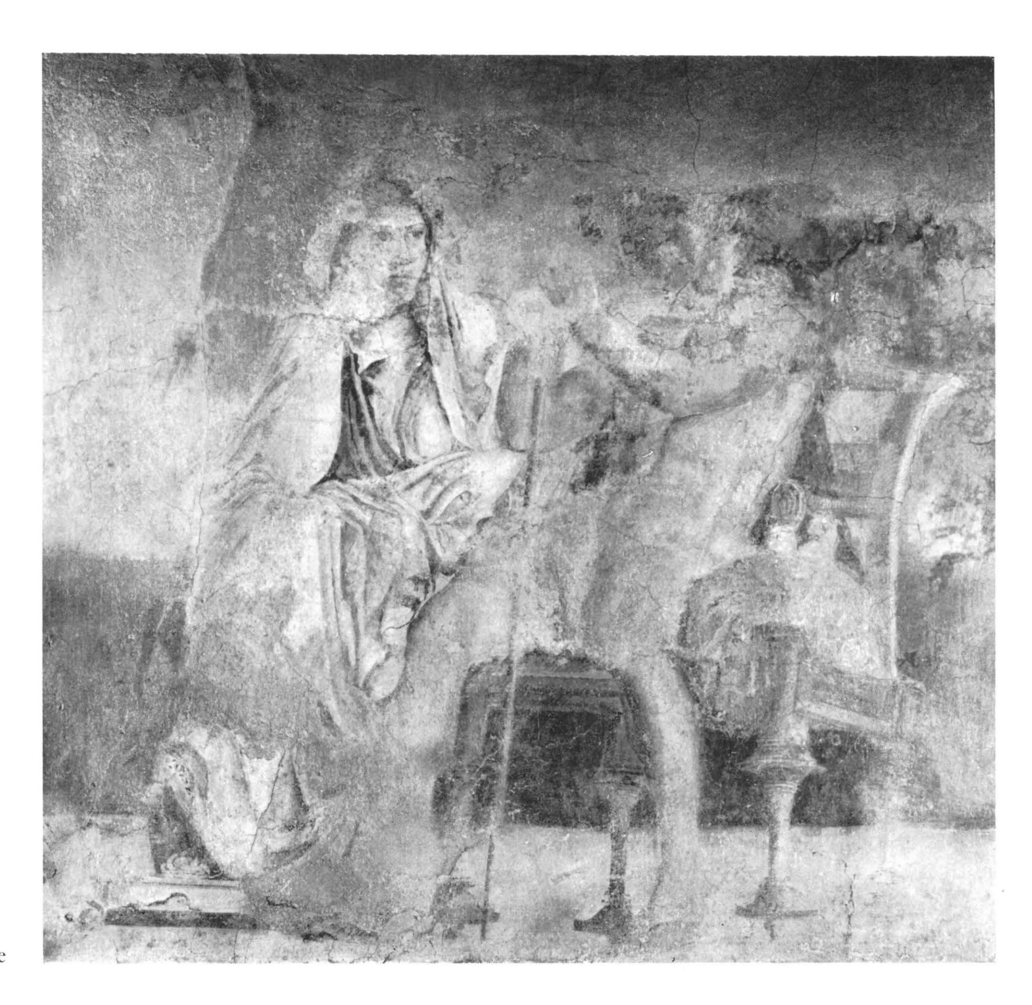
Ständige Erinnerung an schwere Taten und mühsam gewonnenes Glück war für Alexander die Gestalt des Herakles, die er auf seinen Feldzügen mitgeführt haben soll. Der Herakles Epitrapezios des Lysipp (413), der in einigen Kopien bekannt ist, saß auf dem Löwenfell, das über den Felsen gelegt war, hielt die Keule in der einen und wohl einen weingefüllten Kantharos in der anderen Hand. Die Taten, die Lysippos in einer Folge von Bronzegruppen für Alyzia noch einmal großartig dargestellt hatte, liegen hinter ihm, und so genießt des Alexander mythischer Ahnherr und

410 Herakles-Koloss, Neapel

sein Vorbild, von seinen Mühen ausruhend die Freuden des Lebens. Die Keule ist keine Waffe mehr, sondern nur noch Attribut und Stütze, wie auch bei dem Herakles-Koloß des gleichen Künstlers (410). Die römischen Dichter Statius und Martial, die den Epitrapezios – oder wohl eher eine Kopie danach – später im Besitz des Vindex sahen, berichten, daß Herakles zurückgelehnt zu den Sternen geblickt und mit der Geste seiner Hand zu den Genüssen der Tafel eingeladen habe. So seines erkämpften Glückes sicher wie dieser Herakles sitzt der Herrscher auf seinem Thronsessel. Das Gemälde von Boscoreale (414) gibt der heroisch nackten Gestalt soviel Ungezwungenheit, daß sie fast derb und naturburschenhaft wirkt, so sehr sie auch der des Zeus auf dem Gemälde (374) gleicht. Diese lässige Haltung ist Ausdruck für das



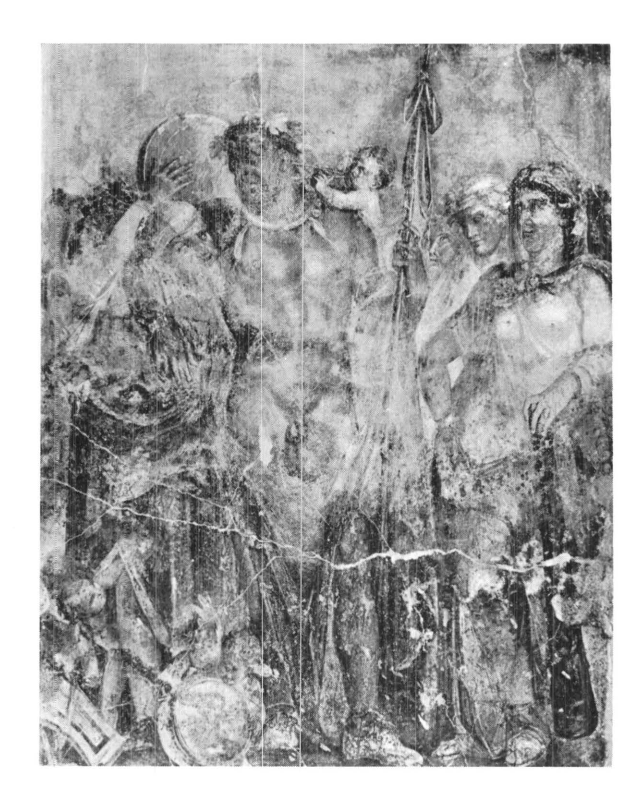
413 Herakles Epitrapezios



414
Herrscherpaar aus Boscoreale

Gefühl, das Ziel erreicht zu haben und sich nun dem Genuß hingeben zu können. Hier ist die Göttlichkeit der Herrscher ebenso deutlich wie dort, wo Blitz und Ägis, die Hörner des Dionysos oder Ammon und andere Attribute der Unsterblichen die überirdische Natur des Königs dokumentieren.

In diesem Zustand des Glückes werden keine Waffen mehr benötigt, wie auch Herakles seine Keule ruhen läßt. Doch ist gerade Herakles ein warnendes Beispiel, da er der Omphale erlag. Er endete dabei in Schande, wie es ein großartiges Bild (415) ausmalt. Der Held stützt sich dort trunken wie Dionysos auf seinen Begleiter und auf einen Thyrsos, während schrille Töne aus der Doppelflöte in seine Ohren gellen. Er blickt auf Omphale, die herausfordernd und siegesfroh das Löwenfell trägt und auf die Keule gestützt ihr Opfer betrachtet. Wie anders ist das Bild von



415
Herakles und Omphale,
Neapel

Alexander und Roxane (348), wie sehr sind die Rollen vertauscht! Das mutet geradezu wie ein warnendes Gegenstück zu jenem Bild an, weil dort edle Erhöhung, hier größte Erniedrigung gezeigt wird. Auch auf dem Omphale-Bild sind Eroten als Nebenpersonen tätig; hier spielen sie mit dem großen Trinkgefäß, das Herakles leerte, also mit der Waffe, durch die Herakles besiegt worden war.

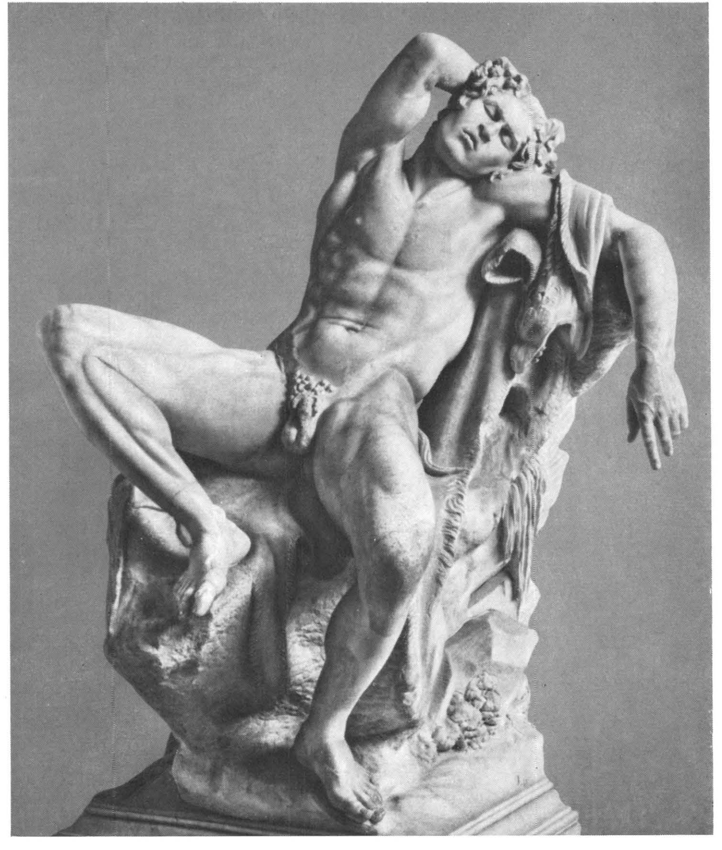
Die Eroten, die Alexander auf dem Bild des Aetion umringten, spielten mit seinen Waffen, die jetzt unbeachtet, weil unwichtig geworden, am Boden liegen. Auch jener Eros, der sicher in die Reihe der Werke des Lysippos gehört (416), spielt mit dem großen Bogen. Ein ernsthaftes Bogenspannen ist das nicht, so sehr der Eros in seiner Pose an den Poseidon von Melos (405), ja gar an den Zeus des Pergamonaltares (406) erinnert. Dazu müßte er den Bogen ganz anders anpacken, der wohl gar nicht sein eigener, sondern der des Herakles ist, was die Kopisten andeuteten, indem sie die Baumstammstütze mit Löwenfell, Keule und Köcher des Herakles schmückten. Eine Heraklesstatue des Lysippos, die den Heros ohne jede Waffe darstellte – Eros habe sie ihm geraubt, sagen die Verse später Dichter –

ist wie ein Gegenstück zu diesem Eros. Spiel und Ernst mischen sich hier in dieser Gestalt, in deren Hand die furchtbare Waffe des Herakles ihren Schrecken verliert.

Von solchen Höhen des Glückes fällt der Blick nicht ohne romantische Sehnsucht auf andere, die schon immer das Glück, wenn auch in sehr bescheidenem Maßstab, besaßen. Der Holzbecher des Hirten, den Theokrit beschreibt, ist herrlich mit Figuren geschmückt, nicht anders als der fürstliche Gold- oder Silberbecher, und nur wenig ungezwungener als der Herrscher lagert sich der Satyr auf dem Felsen (417). Hier in freier Natur gibt es keine Etikette und keinen noch so geringen Zwang; der Satyr, erschöpft und wunschlos, schläft einen tiefen Schlaf, aus dem er mit neuer Kraft und neuen Wünschen erwachen wird. Wer anders ist so frei von Sorgen und Schmerz wie diese Naturwesen, wer hat so die Ruhe des Gemütes!



416 Eros mit dem Bogen, Kopenhagen



417 Schlafender Satyr, München



418 Satyr mit dem Dionysoskind

Sie sind erhaben über alle Wechselfälle des Schicksals und glücklich auch bei Wasser und Brot. Sie verkörpern jenes naturgemäße Leben, das die stoische und epikureische Lehre fordern. Zu ihnen fühlt der Mensch sich hingezogen, und je höher der Gipfel des Erfolges, desto idealer erscheint das einfache, sorglose, anonyme Leben, das der Hirte und der Bauer genügsam führen, auch das Leben des Kindes, das sich im Spiel der Welt anvertraut. Hier ist man auch gewillt, die Menschheit als ein großes Gemeinsames anzusehen, über alle Schranken des Alters, des Standes, der Rasse und des Geschlechtes hinweg sich verbunden zu fühlen. Das Menschliche, das *ἀνϑρώπινον*, kennt keine Grenzen. Selbst das Treiben der Tiere, das Leben der Natur, Pflanzen und Landschaft finden wieder Interesse, weil ja auch der Mensch nur Teil der großen, alles umfassenden Natur ist.

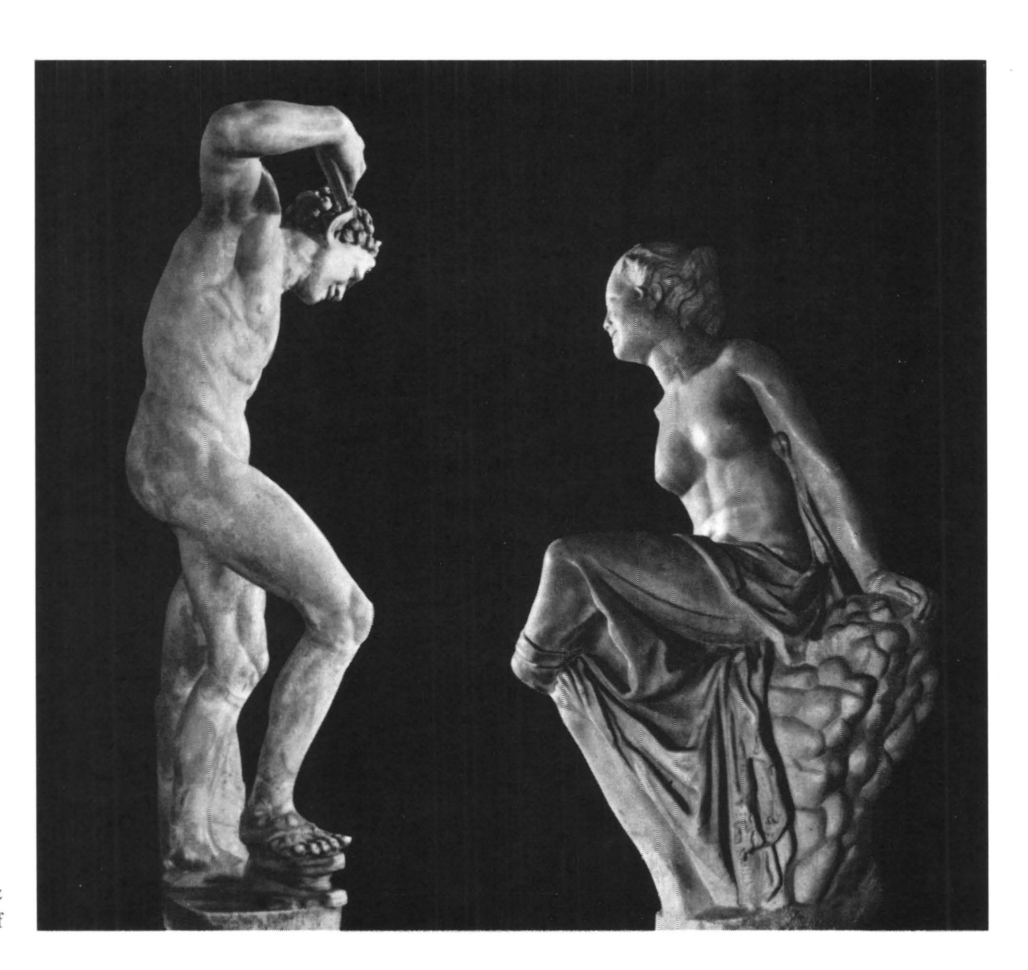


419 Münze aus Kyzikos

Es war wohl Lysippos, der das Thema des Praxitelischen Hermes (308) wieder aufgegriffen hat in der Statue eines älteren Satyrn, der den kleinen Dionysos (418)

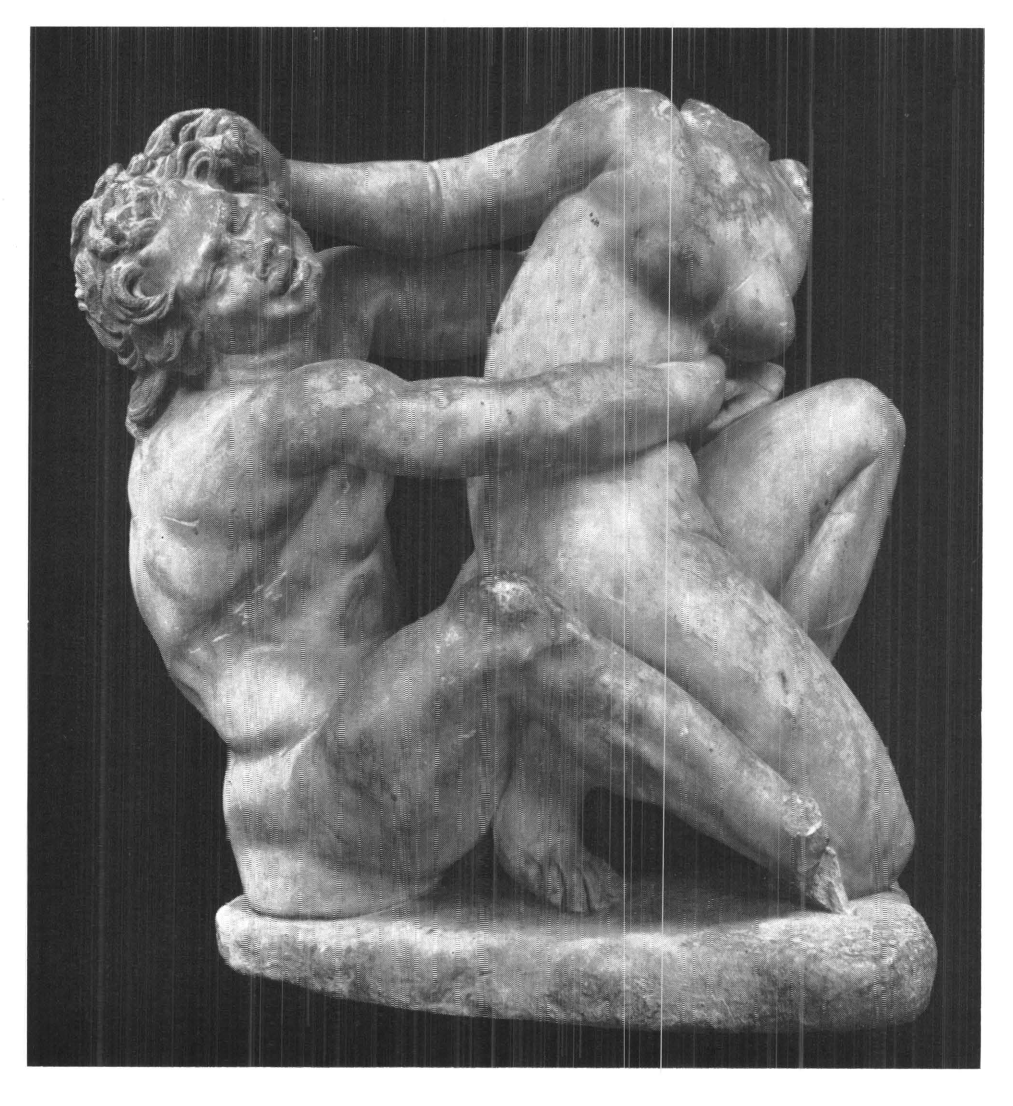
trägt. Was Praxiteles nur eben angedeutet hatte, ist hier das Hauptmotiv, denn alles konzentriert sich auf das Kind, das der sich schräg an einen Baum lehnende Satyr mit beiden Händen festhält und liebevoll schaukelt. Vor allem aber ist in seinem freundlich und besorgt auf dem Kinde liegenden Blick soviel Menschliches, daß der Satyr geradezu ein Sinnbild des einfachen, unverdorbenen Menschen zu sein scheint.

Das Leben und Treiben der Satyrn und Nymphen wird belauscht, das teils sittsamer, teils derber ist. Wir sehen den Satyrn, der mit einer Fußklapper und mit dem Schnicken seiner Finger den Takt schlägt und eine Nymphe zum Tanze auffordert (420). Diese sitzt halbnackt mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einem Felsen und nestelt an der Sandale (421). Ihr Blick trifft sich mit dem des Naturburschen, sie wird vor ihm tanzen. So läßt sich eine Gruppe, die auf Münzen von Kyzikos (419) abgebildet ist, aus den Marmorkopien der einzelnen Gestalten



420 Satyr, Florenz
421 Nymphe, Genf

wiedergewinnen. Sie ist in ihrer intimen Auffassung, die an Porzellanfigürchen erinnert, ein Stück echter Naturschwärmerei. Die Liebenswürdigkeit des Zusammenseins scheint fast höfische Zierlichkeit in diese andere Umgebung zu übertragen, in der es auch ungestümer zugehen kann. In einer anderen – wiederholt kopierten – Gruppe (422) muß sich die Nymphe des zudringlichen Satyrn mit aller Kraft erwehren. Das Männliche im Körper des Satyrn und das Weibliche in dem der Nymphe ist hier ursprünglicher erfaßt und unterschieden. Mehr als in dem grellen Licht, in dem die Aphrodite von Melos (403) steht, enthüllt sich hier abseits im



422 Satyr und Nymphe, Rom



423 Kauernde Aphrodite

Schatten der Natur der Reiz des nackten Frauenkörpers an dieser kauernden, vom Satyr umklammerten Nymphe.

Jene Kauernde, die man mit der bei Plinius genannten, badenden Aphrodite des Doidalsas zu identifizieren pflegt und die durch zahlreiche Kopien und Varianten überliefert ist (423), stattet die Göttin mit durchaus nymphenhaften Zügen aus. Sie ist betont weiblich schon durch das Kauern und das Umblicken, das wie die Reaktion auf ein plötzliches Überraschtwerden ist. Dieser momentane Blick ist so menschlich und natürlich, daß diese schon deswegen eine andere Aphrodite verkörpert als die aus Melos. Instinktive Regungen und Gefühle wohnen in diesem Körper, der alle Weichheit und Nachgiebigkeit zeigt, die sich aus dieser Stellung ergibt. So nahe offenbart sich die Göttin dem, der sie fernab vom Getriebe der Welt sucht und erblickt.



424
Chiron und Achill, Neapel

Jetzt erinnert man sich wieder an den Kentauren Chiron, den Träger naturhafter Weisheit, und besonders an seine Unterrichtung des Achilleus (357, 424). Eine plastische Gruppe dieses Themas sah Plinius in Rom, und auf dem Schild zu Füßen des Achilleus hat der Maler des Bildes von der Entdeckung des Helden unter den Töchtern des Lykomedes (384) auf diese Jugendgeschichte des Achilleus verwiesen, die eigentlich zum Thema des Bildes in Widerspruch steht; er kannte aber diese Version und verrät neben Gelehrsamkeit auch großes Geschick dadurch, daß er Achill und Chiron auf dem Rund des Schildes erscheinen läßt. Dieses Bild entspricht dem Gemälde aus Herkulaneum (357, 424), der schönsten Darstellung dieses liebevollen Unterrichts des Chiron und der Aufmerksamkeit des jungen Helden, der von dem Kentauren uralte, in der Natur wurzelnde Weisheit empfängt.



425 Glasierte Scherbe, Heidelberg

Unter den Menschen sind die Hirten und Bauern den halbtierischen Wesen der Natur am ähnlichsten. Das Leben der Hirten, ihre Lieben und Liebeleien, besingt Theokrit in verklärenden Farben. Sie werden auch Gegenstand der bildenden Kunst, und das Leben der kleinen Leute, das sich bisher fast ganz im Dunklen abspielte, wird hervorgeholt. Nur selten erscheint dabei ihre bittere Not, weil sich in der Distanz ihr karges Dasein vergoldet. Hier tritt der Urgrund der Menschen zutage, das verlorene Paradies, das noch keine differenzierte Gesellschaftsordnung kannte, keine Fürsten und keine Bürger, sondern nur Menschen. Beschaulich ist das Leben des Hirten, der in derbem Wams und mit einem vor der Brust geknoteten Lammfell auf seine Herde schaut, auf Schafe und Ziegen, die vor der glühenden Sonne Schutz im Schatten eines Baumes gefunden haben. So sieht ein Gemälde, das in seinem Stimmungsgehalt einer Elegie des Theokrit an die Seite zu stellen wäre, die Schönheit und die Ruhe dieses Lebens in der Gesellschaft der Tiere und inmitten der Natur. Das Fragment eines glasierten Tonbechers in Heidelberg (425) bewahrt wenigstens die Komposition dieses Bildes in den wesentlichen Teilen. Froh und sorglos scheint auch die Arbeit der Bauern zu sein, wenn sie etwa ein Schwein geschlachtet haben. Auf dem Gemälde eines unbekannten Malers, das in zahlreichen Werken der Kleinkunst (426) Spuren hinterlassen hat, sieht man sie das



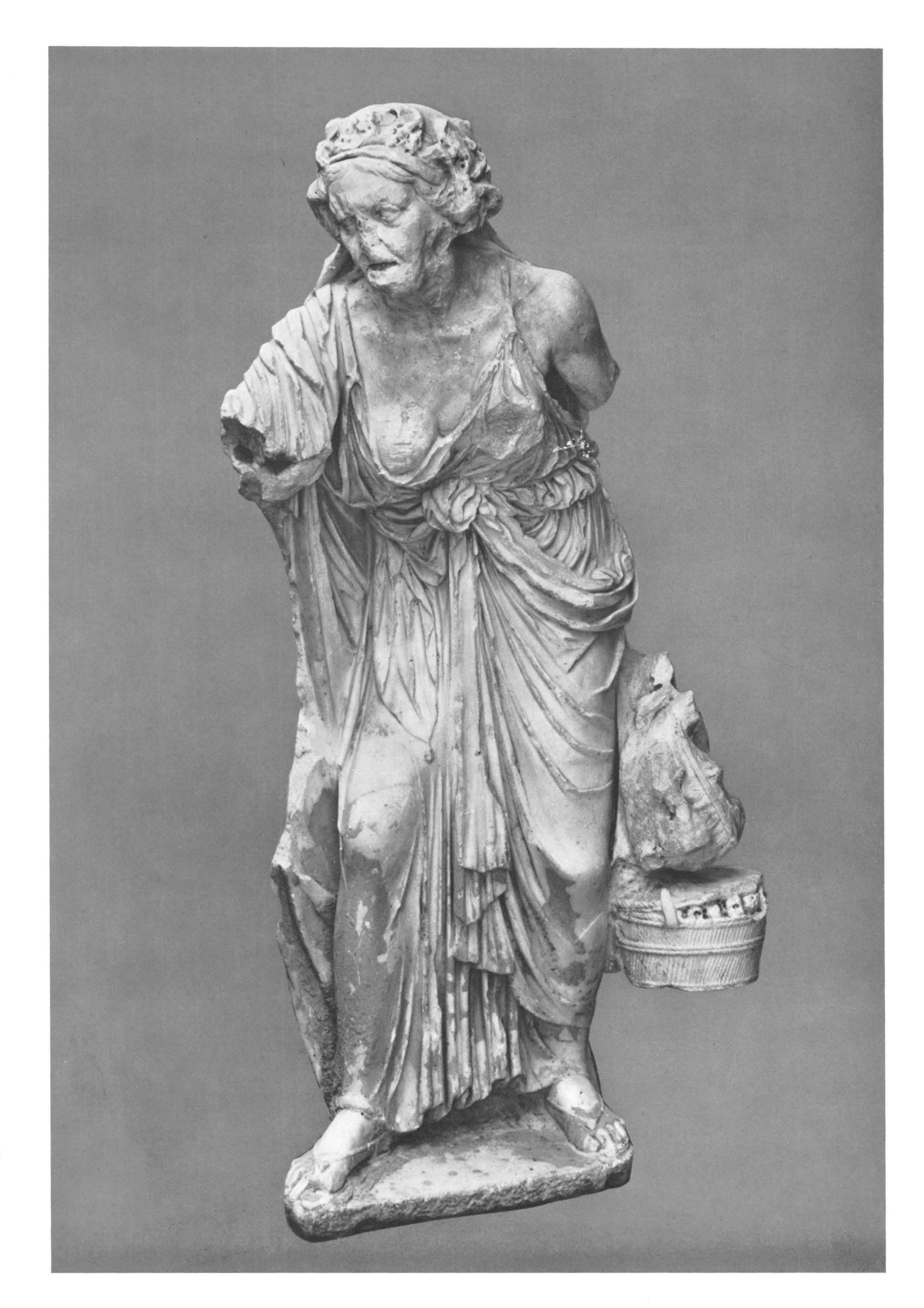
426 Lampenrelief, Heidelberg

Schwein, das über dem Rand des Kessels hängt, mit kochendem Wasser abbrühen, abkratzen und Holz in das Feuer legen und in die Flamme blasen. Auf dem Gemälde war gewiß das Gesicht des Heizers rot vom Widerschein des Feuers. Es ist nicht zu entscheiden, ob es sich um Satyrn oder um Bauern handelt, doch macht das dem Thema nach auch kaum einen Unterschied.

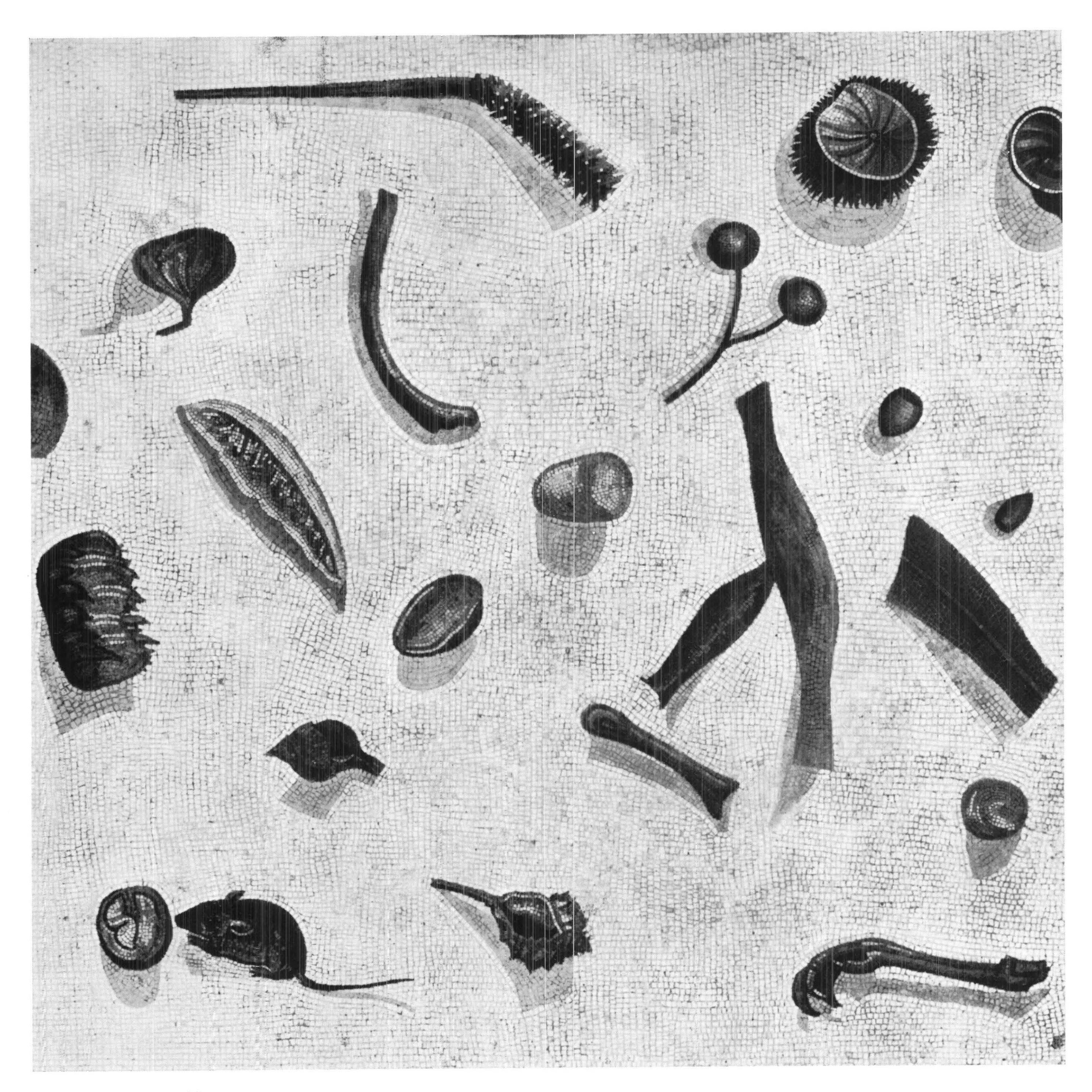
Das liebevolle Licht, das auf das armselige Leben der Bauern fällt, verbindet es mit dem Leben der Großen, wenn etwa in der Dichtung des Kallimachos jetzt der Held Theseus, bevor er den Stier von Marathon bezwingt, auf dem Wege bei Hekale, einem alten, armen Mütterlein, einkehrt, das ihm im Regen Obdach und Erquickung bietet. Die Statue einer Bauersfrau (427), die drei Hühner und einen Korb mit Früchten zum Markte trägt, ist wie die «Trunkene Alte» ein Wesen dieser Art. Die eine ist von der Arbeit gebückt, die andere vom Wein berauscht, doch beide Alten gehören zum Landvolk, dem – wie jedenfalls die Dichter meinten – immer neue Kraft aus der Natur und von dem Gotte Dionysos kommt; der ihm heilige Efeu schmückt die Weinkanne der einen (366) und umkränzt das Haar der anderen.

Wie in einem Bauernhause, in dem der Boden lange Zeit nicht mehr gekehrt worden ist, sah es im Speisesaal der Burg von Pergamon dank der Kunst des Sosos aus, der auf dem Mosaik allerlei weggeworfene Speisereste, Fischgräten, Knochen und Schalen darstellte. Dichterstellen und Nachbildungen bezeugen die Bewunderung der Nachwelt für diesen ungewöhnlichen Einfall des Künstlers. Mosaikkünstler der römischen Kaiserzeit ahmten diesen Fußbodenschmuck nach, und in Afrika, in Aquileia und in Rom auf dem Aventin (428) sind Mosaiken dieser Art gefunden worden. Als Künstler nennt sich in der Signatur des römischen Mosaiks ein sonst unbekannter Heraklitos, der von dem berühmten Vorbild des Sosos wohl auch die kleine Maus übernommen hat, die versteckt unter den Abfällen des Gelages an den Resten nagt.

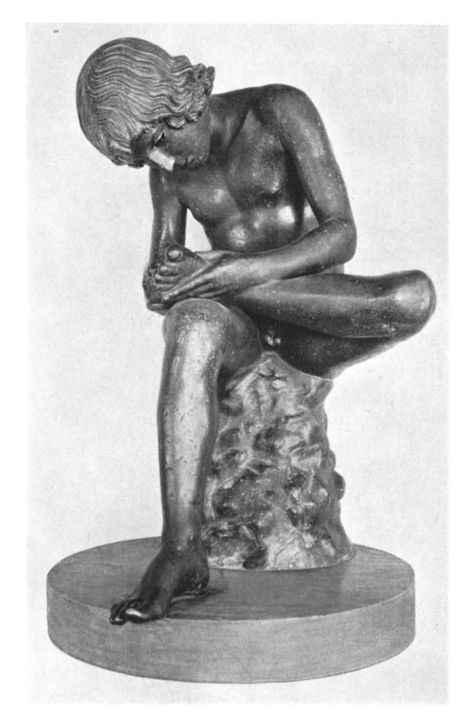
Nur wenig von der Natur entfernt ist das Kind, das seine Welt im kleinen hat. Der Knabe, der auf einem Felsen sitzt, um sich einen Dorn aus der Fußsohle zu entfernen (429), widmet sich dieser Tätigkeit mit ganzer Hingabe, die ihn alles um sich herum vergessen läßt. Das Suchen und Entfernen des Dornes nimmt ihn wirklich ganz in Anspruch, im Gegensatz zu jenem Burschen im Ostgiebel des Zeustempels von Olympia (176), der mehr unbewußt an seinen Zehen klaubte.



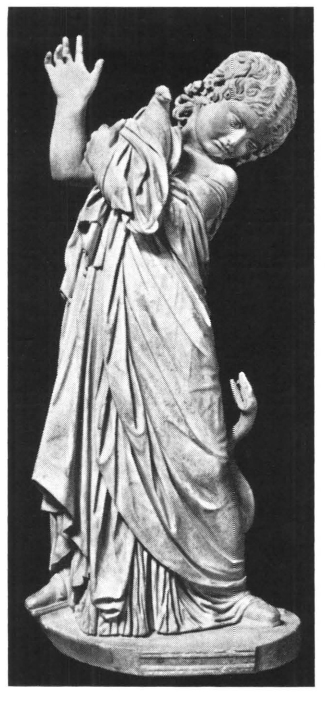
427
Bäuerin,
New York



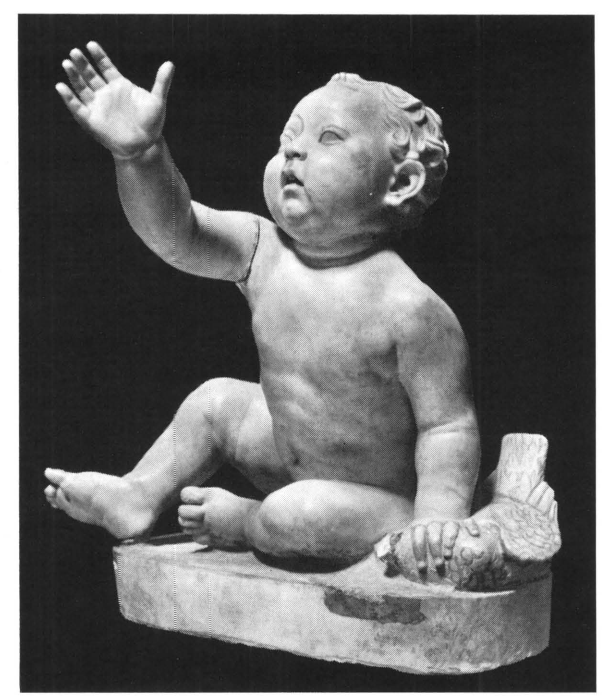
428 Mosaik des Heraklitos



429 Dornauszieher, Rom



430 Mädchen mit Vogel, Rom



431 Knabe mit Fuchsgans, Florenz

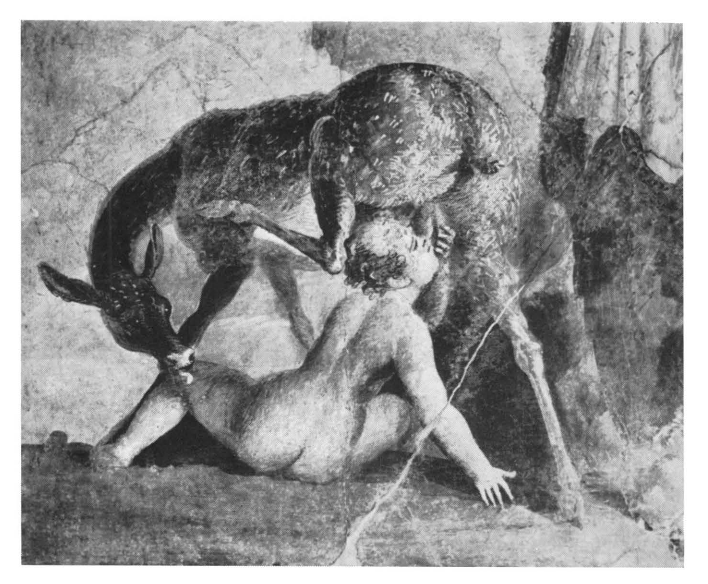
Der Knabe entfaltet in reizvoller Stellung die Schönheit seines Körpers, und zu der schlanken Eleganz seiner Erscheinung paßt die feine Frisur. Es gibt den gleichen Dornauszieher auch als ruppigen Bauernburschen, sogar einen mit krassen Karikatur-Zügen – das Motiv lebte weiter bis zu Signorelli –, doch ist wahrscheinlich die Fassung die ursprüngliche Erfindung, die einen gepflegten Knaben zeigt. Auch das Mädchen, das einen Vogel an sich drückt (430), um ihn vor einer Schlange – wie der Ergänzer meinte – oder vor einem Hund oder einer Katze zu schützen, ist vornehm gekleidet. In ihm ist bereits die sorgende Liebe für das Tier wach, das ein Kind in seinem Unverstand wohl bedrohen kann. Der Knabe, der sich auf eine Gans stützt (431), hockt am Boden und blickt auf, erhebt auch abwehrend die Hand, doch drückt er sein Tier fast zu Tode. Ein ähnliches Werk sah Herondas bei einem Besuch im Asklepieion von Kos neben anderen Weihgeschenken, unter denen ein Mädchen, das Äpfel pflückte, gut in die Reihe dieser Kinderbilder paßt. Erwachende Kampfinstinkte lassen einen Knaben (432), der oftmals – wohl nach dem Original des Boethos (Plin. 34, 84) – kopiert wurde, wirklich, wenn auch

spielerisch, mit einer Gans ringen. Es ist noch der Kampf eines Knaben, und die Gans kein wildes Tier, sondern Spielgefährte, doch scheint der Künstler absichtlich auf die Gruppe von Menelaos mit der Leiche des Patroklos (381) angespielt zu haben; dadurch ist in dem kindlichen Tun schon ein Hinweis auf künftige Heldentaten, ja das Ringen mit der Gans erinnert an die Taten des kleinen Herakles, dessen Kampf mit den Schlangen von Theokrit mit durchaus unheroischen Zügen erneut geschildert wurde.

Die Verbindung mit den Urgründen des Lebens, die Freude an der Wärme tierischer Nähe, die Einheit von Mensch und Natur zeigt die Geschichte von der



432
Knabe mit Gans ringend, München



433 Telephos, Neapel



434 Taubenmosaik, Rom

Aufzucht des ausgesetzten Telephos; eine Hindin hatte sich des Kindes angenommen, ein nicht mit Vernunft begabtes Wesen, das doch mit seinem Instinkt die zukünftige Größe des hilflosen Kleinen spürte. Das Gemälde von der Auffindung des Telephos durch Herakles (364) setzt diese große Wende im Schicksal des kleinen Helden in einen weiten idyllischen Rahmen, wo Adler und Löwe friedlich sind, der Satyr die Hirtenflöte bereit hat, und die Arkadia wacht über die paradiesische Unberührtheit der Natur, deren überquellende Fruchtbarkeit der Korb mit prächtigen Früchten zeigt. Hier empfing der kleine Telephos seine Kräfte, die ihn zum Gründer eines blühenden Reiches machten (433).

Das Reich der friedlichen Tiere, das sich vielfältig mit dem des Bauern und Hirten, aber auch mit dem des Kindes, überschneidet, wird in selbständigen Kunstwerken liebevoll geschildert. Ein Mosaik des Sosos war berühmt, das Tauben auf dem Rand eines Gefäßes in der Sonne sitzend zeigte, und an dem man besonders bewunderte, wie der Schatten der Tauben auf der Wasseroberfläche zu sehen war. Den erhaltenen Mosaiken mit einer ähnlichen Darstellung (434), die auch verschiedentlich variiert wurde, fehlt dieser Effekt. Doch ist das Sichspiegeln im Wasser oftmals dargestellt worden, etwa dort, wo Perseus und Andromeda im Spiegel einer Quelle das abgeschlagene Medusenhaupt betrachten, das für das Liebespaar mehr eine



435
Ziege an der Quelle,
Agrigento

Erinnerung an vergangene Zeit ist als ein Schreckbild mit bösem Zauber. Thetis spiegelte sich in dem Schild während ihres Besuchs bei Hephaistos (363), und eine Ziege, die sich an einer Quelle erfrischt (435), wirft ihr Spiegelbild auf das Wasser. Dieses Mosaik aus Agrigento und viele andere Tierbilder zeugen vom Verständnis für die Kreatur und von guten zoologischen Kenntnissen. Auch am Fries des Pergamonaltares ist man immer wieder betroffen von den prachtvollen Schilderungen der Tiere (436).

Die Früchte der Natur sind sichtbares Zeichen dessen, was die Erde friedlich hervorbringt. In einen Korb gesammelt sind sie auf dem Telephos-Bild (364) zu sehen, und in der Hand der alten Bäuerin (426), aber auch als selbständiges Thema der Malerei – als Stilleben – wird die Früchteschale (437) jetzt Ausdruck des Bewußtseins, wie dankbar der Mensch diese Gaben, die sein Leben verschönern, betrachtet. Er hat, indem er die Pflanzen pflegt, züchtet und die Früchte erntet, seinen Platz unmittelbar in der Natur. Als Landschaft wird sie ihm Thema der

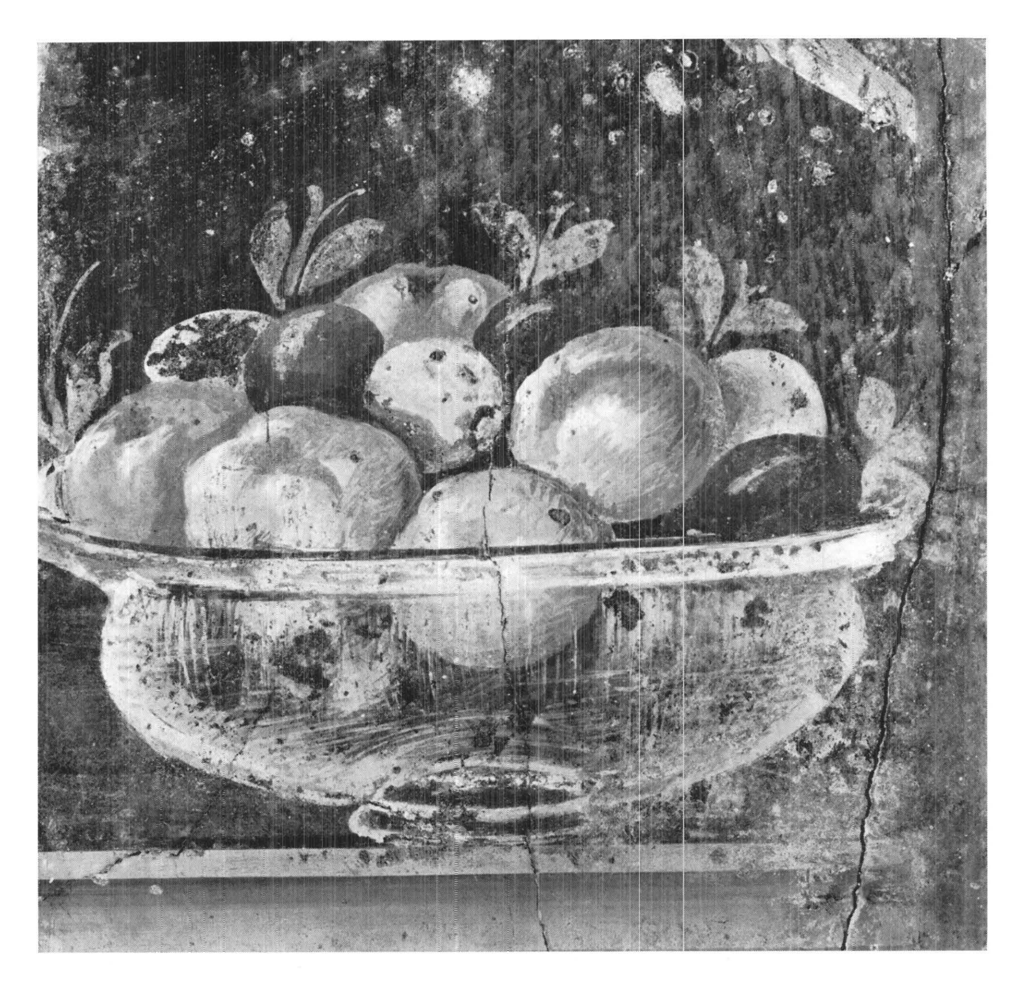


436
Schlangenkopf vom
Pergamonaltar

Malerei, und neu öffnet sich das Auge der Griechen für die Schönheit der unberührten, ja fremden und unbekannten Welt. Seit der Zeit der mykenischen Kunst wird nun zum ersten Male wieder die Natur nicht nur als Schauplatz menschlicher Tätigkeit, sondern in ihrer Eigenexistenz gesehen und bewundert. Es ist kein Zufall, daß dies in einer Zeit geschieht, die sich nicht mehr ausschließlich nur für den Menschen interessiert, sondern auch der Naturwissenschaft im allgemeinen und besonders der Geographie einen großen Wert beimißt und in der der Dichter die Natur selbst anredet:

Aus gespaltenem Fels kühl herabrinnendes Wasser
sei gegrüßt, und der Nymphen hölzerne Bilder von Hirten Hand,
seid gegrüßt ihr Felsen der Quellen und in den Wassern
diese Gaben, o Nymphen, für euch, die über und über benetzt sind.

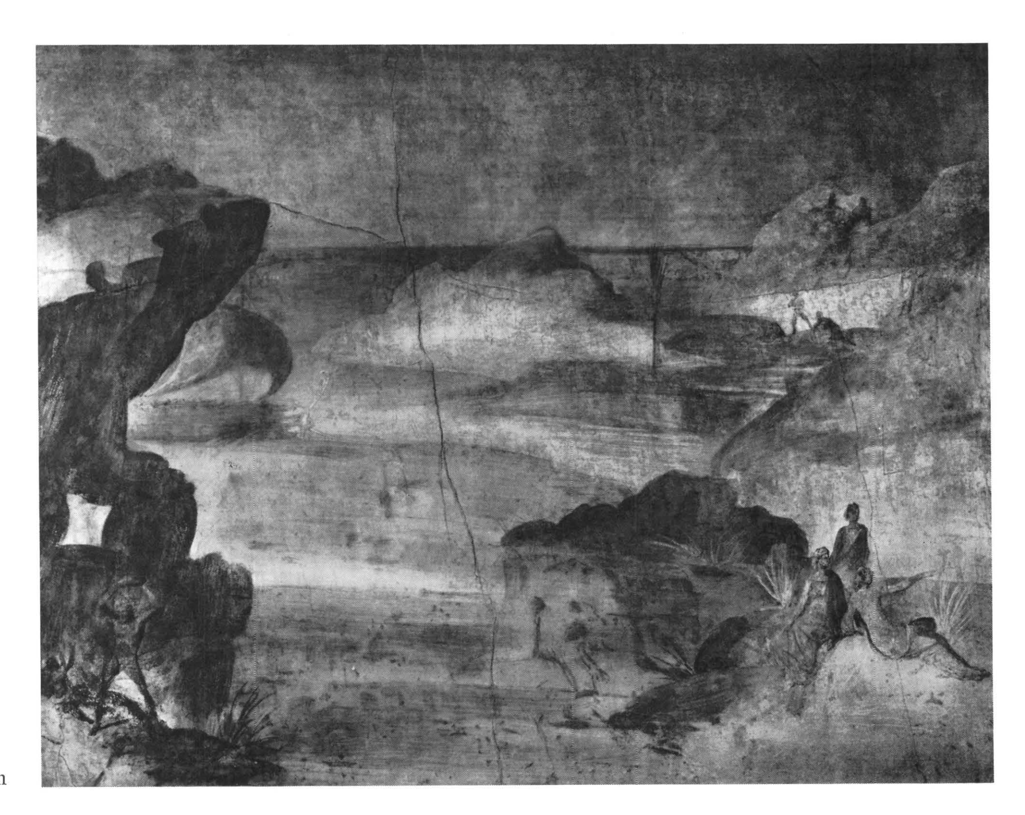
(Leonidas von Tarent, Anth. Gr. IX 326)



437
Glasschale mit Früchten,
New York

Hier tritt der Mensch ganz zurück, und wenn in weiten Landschaftsbildern Gestalten der Sage erscheinen, so verschwinden sie in ihrer Kleinheit fast vor dem gewaltigen Hintergrund. In einer Folge von Bildern schildern die «Odysseelandschaften» (438) die Erlebnisse des Odysseus derart, daß die aus der Dichtung bekannten, fernen Gestade und fremden Inseln dem Betrachter des Bildes wirklich vor Augen treten. Ähnlich eindrucksvolle Schilderungen der heroischen Landschaft findet man in dem Argonautenepos des Apollonios Rhodios, der diese alte Sage in eine neue Form brachte und die Landschaft und die Farbigkeit der Meeresnatur stark bildhaft in der Phantasie des Lesers entstehen ließ. Zur Natur gehören Farbe, Licht und die Luft, die weiter Entferntes blasser erscheinen läßt. Die Maler bemühen sich, dies zu erfassen, die richtigen Schattierungen und

Töne zu geben, auch die Reflexe zu zeigen, die sich auf dem Rande eines blanken Metallbeckens, auf einem Helm oder einem Schild bilden; die Durchsichtigkeit einer Glasschale (437) reizte sie nicht weniger als die Spiegelungen im Wasser und auf Metallflächen oder der farbige Widerschein des Feuers auf den Gesichtern. An einem Bild des Malers Antiphilos bewunderte man besonders, wie überzeugend er den roten Reflex auf dem Gesichte eines Knaben wiedergegeben hatte, der sich mit dem Feuer beschäftigte, und ebenso wird der Maler des Bildes vom Schweinebrühen (426) diesen Effekt ausgenutzt haben. Solches Spielen mit dem Licht, der Atmosphäre und dem Schatten, den Mensch, Tier und Gegenstand auf die Erde werfen, verbindet die Gestalten jetzt sichtbarer und rationeller mit Standfläche und Umgebung; es schafft auch eine neue Einheit, die in der Allmutter Natur beschlossen liegt. Man wird jetzt den Apoxyomenos des Lysippos (386) mit anderen Augen sehen und den Ausspruch des Künstlers, man solle sich die Natur zum Vorbild nehmen, besser verstehen können.



438
Odyssee-Landschaft, Vatikan

Die Kunst des Alexanderreiches wird von großen Bildhauern und Malern bestimmt, deren Entdeckungen und Werke bahnbrechend und richtunggebend für die Zukunft waren. So ist Lysippos selbst bald als vorbildlich verehrt worden, vor allem von seinen Schülern, die ihm in so hohem Maße nachstrebten, daß ihre Werke manchmal von denen des Meisters nicht zu unterscheiden waren. Plinius hat uns die Namen der Künstler aus der Nachfolge des Lysippos überliefert, seine drei Söhne Daippos, Boidas und Euthykrates, der Schöpfer einer «Alexanderjagd», weiter Eutychides, der Meister der Tyche (365), Phanis, Chares, der Schöpfer des Kolosses von Rhodos; Schüler des Euthykrates war Teisikrates, der Demetrios Poliorketes porträtierte (356, 408), und Teisikrates gab seine Kunst weiter an seinen Sohn Thoinias, der zwischen 221 und 216 v.Chr. eine Statue Philips V. von Makedonien schuf; Euthykrates oder Teisikrates war Lehrer des Xenokrates, der sich auch der Kunstschriftstellerei widmete, und Eutychides hatte einen Schüler namens Kantharos. Damit zeichnet sich eine dichte Folge von Künstlern ab, die in der Tradition des Lysippos standen und in ihm den großen Meister verehrten. Daneben steht die Nachfolge des Praxiteles, die Plinius vor allem mit den Namen des Timarchos und Kephisodotos verbindet, den Söhnen und Schülern des Meisters. Sie sind bedeutende Künstler gewesen, schufen sie doch neben anderen Bildnissen das des Menander, des großen Erneuerers der Komödie und Schilderers bürgerlicher Verhältnisse. Auch stand später neben dem Apollon des Skopas und der Artemis des Timotheos die Statue der Leto von der Hand des Kephisodotos im Apollontempel auf dem Palatin (452). Außer den beiden Söhnen ist noch Papylos ein Schüler des Praxiteles gewesen. An den erhaltenen Denkmälern zeigt sich die Nachwirkung Praxitelischer Kunst in zahlreichen Gewandfiguren, die weiterhin mit dem Motiv sich überschneidender Faltenzüge arbeiten, sie zeigt sich ferner in Werken kleineren Maßstabes, wie in Terrakottafigürchen, welche die Zierlichkeit der Mädchengestalt zu immer größerer Grazie entfalten. Dabei durchdringen sich oft Praxitelisches und Skopasisches, so daß man bei der Niobidengruppe (380) Skopas oder Praxiteles als Schöpfer vermuten konnte, und wie ein Höhepunkt dieser Richtung ist der schöne Kopf aus Pergamon (439). Noch weicher als Praxiteles ist bei ihm die Oberfläche des Marmors, noch sehnsüchtiger, verlangender der Ausdruck des Gesichtes. Der Kopf muß von einer Statue stammen, die den Schmelz der knidischen (300) mit der Kraft der Aphrodite von Melos (403) verband.



439
Kopf aus Pergamon, Berlin

Von Schülern des Skopas oder des Leochares wissen wir aus der schriftlichen Überlieferung nichts, doch ist mindestens die Nachwirkung des Leochares nicht geringer gewesen als die des Lysippos.

Eine etwas eingehende Beschäftigung mit den Notizen des Plinius über die Künstler aus der Nachfolge des Praxiteles und Lysippos war deswegen notwendig, weil dieser Schriftsteller hier nicht nur den Höhepunkt, sondern auch das Ende der griechischen Kunst sah. Danach setzte sie aus, «deinde cessavit ars», sagt er mit lapidaren Worten (34, 51).

Diese «letzten» Künstler datiert er in die 121. Olympiade, das heißt den Zeitraum von 296 bis 293 v. Chr. Nun sind die Datierungen des Plinius nach der «Akme», dem Höhepunkt im Schaffen eines Künstlers, stets nur Annäherungswerte, die sich zudem oft als unzuverlässig erwiesen haben. Auf jeden Fall aber bezeichnet dieses Datum nicht bereits das Ende der Kunst im Sinne des Plinius, denn soweit Daten für die genannten Künstler vorliegen, lebten sie noch länger. Eutychides hat seine Tyche (365) erst nach dem Jahre 300 v. Chr. gemacht, und sein Schüler Kantharos muß noch um einige Zeit länger gearbeitet haben als sein Lehrer. Es ist aber aus-

geschlossen, daß Plinius den so wichtigen Schnitt willkürlich mitten durch die lysippische Schulfolge hat legen wollen. Sein «Ende der Kunst», das man auch in seinem Sinne gewiß nicht auf ein Jahr festlegen kann, verschiebt sich aber bis in das 2. Jahrhundert, denn unter den Künstlern des 121. Olympiade wird auch Pyromachos genannt, ein Künstler von so hohem Rang, daß andere Quellen ihn neben Myron, Polyklet und Lysippos aufzählen; und dieser Pyromachos hat, wie Plinius in seinem zweiten alphabetischen Künstlerverzeichnis 34, 72–84 notiert, in Pergamon zusammen mit Isogonos, Stratonikos und Antigonos an jenen Denkmälern gearbeitet, die Attalos (241–197 v. Chr.) und Eumenes (197–159 v. Chr.) errichten ließen. Der berühmte pergamenische Künstler Epigonos, der ebenfalls an diesen Denkmälern maßgeblich beteiligt war, erscheint bei Plinius in der nach Themen geordneten Liste 34.88. Diese Künstler, die auch von Plinius hoch geschätzt werden, repräsentieren die Kunst einer Zeit, die eigentlich keine mehr hervorgebracht hat, wenn man das Datum des Plinius pressen wollte; man darf dies also nicht tun.

Die großen schöpferischen Leistungen dieser Epoche gehören zweifellos der Alexanderzeit und dem 3. Jahrhundert an. Hier dichteten Menander (342–290 v. Chr.), Theokrit (ca. 310–ca. 250 v. Chr.), Aratos (ca. 315–240 v. Chr.), Kallimachos (ca. 305–ca. 240 v. Chr.) und Apollonios Rhodios (ca. 3. Jahrhundert v. Chr.), hier forschten Euklid (ca. 300 v. Chr.), Archimedes (ca. 287–212 v. Chr.) und Eratosthenes (ca. 275–194 v. Chr.), hier lehrten Epikur (342–270 v. Chr.), Zenon (335–263 v. Chr.),Metrodoros (331–278 v. Chr.) und Hermarchos, der 270 v. Chr. Nachfolger Epikurs als Haupt der Schule wurde. Wie aber diese Zeit auf allen Gebieten weitreichende Wirkung hatte, ist auch in der bildenden Kunst die Tätigkeit des Leochares und Lysippos sowie die ihrer Schüler richtunggebend geblieben. Das ist der Tenor der Plinius-Notiz. So ist verständlich, wenn Plinius – wohl aus anderer Quelle übernommen – die berühmten pergamenischen Künstler noch zu den Repräsentanten der großen Kunst rechnet. Ihre Namen verbinden sich für uns mit Werken, wie dem großartigen Herrscherkopf (382), der Gruppe des Galliers und seines Weibes (383), vornehmlich aber mit dem großen Altar von Pergamon (406, 407), der unter Attalos I. (241–197 v. Chr.) oder Eumenes II. (197–159 v. Chr.) – die wenigen Bruchstücke der Weihinschrift erlauben keine sichere Entscheidung – errichtet wurde.

Der Hauptfries des glücklich erhaltenen und wiederaufgebauten Altares stellt schon allein durch seine 130 m Länge eine gewaltige Leistung dar. Das Bauwerk wird von Ampelius unter den Weltwundern aufgeführt, und vielleicht kennen wir auch den Namen des Architekten; denn Menekrates, dessen Namen unter den durch Signaturen bekannten 15 Meistern des Frieses auftaucht, wird bei Ausonius als einer der berühmtesten Architekten erwähnt. Der Kampf der Götter und Giganten ist das Thema, eine grausame und mit allen Mitteln geführte Schlacht; es wird da getreten, gebissen, mit Fackeln gestoßen, mit Schlangentöpfen und Blitzen geworfen, mit Schlagringen geschlagen, und Schlangen, Hunde und Löwen kämpfen auf ihre Weise für ihre Herren. Das ist wie ein Inferno und gleich jenem großen Weltenbrand am Jüngsten Tage, in dem nach stoischer Auffassung alles Lebende, Tier, Mensch und auch die Welt der Götter, untergehen soll.

Der Fries, der mit seiner Höhe von 2,30 m der monumentalste unter den erhaltenen überhaupt ist und das einzige große Reliefwerk seit langer Zeit, bestätigt im einzelnen, wie intensiv die Kunst eines Lysippos und Leochares weiterwirkte. Die Lysippische Aufforderung, die Natur nachzuahmen, wird hier in einem Ausmaße befolgt, daß alle Details und alle Feinheiten der Oberflächenerscheinung zu ihrem Recht kommen; in der Schilderung der Haut, der Haare, des tierischen Felles, der Schuppen der Schlangen (436) oder in der Wiedergabe technischer Einzelheiten an Waffen, Wagen, Gerät, Schmuck und Schuhwerk (440) zeigen die Künstler größte Meisterschaft und Sinn für das Wirkliche. Auf die Verbindung einzelner Gestalten mit Werken des Leochares, wie des sieghaften Apollon (407) mit dem Apollon vom Belvedere (391), wurde bereits hingewiesen, aber auch die Artemis von Versailles (402) ist verschiedentlich Vorbild gewesen (407). Die mächtige Kraftentfaltung auf beiden Seiten der Kämpfenden gipfelt in der Gestalt des Zeus, die mit dem Zeus des Leochares (397) und dem Poseidon von Melos (405) in Verbindung steht. Die Unterliegenden rufen mit ihren Motiven des Zurückfallens, Kniens (406, 407) die Erinnerung an Gestalten der Alexanderschlacht (343) wach, und wie dort sind sie und die vom Rücken gesehenen Figuren (407) Zitate nach älteren Kunstwerken (214). Wie früher ist auch hier der Kampf der Götter gegen die Giganten mythisches Spiegelbild der eigenen – über die Gallier errungenen – Siege, die außerdem noch in Denkmälern verewigt wurden, welche sich an die Realität der Gegenwart hielten.



440 Aphrodite-Gegner, Pergamonaltar



441 Beißender, Pergamonaltar

So zeigt sich gerade hier in Pergamon, wie sehr die griechische Kunst seit den Perserkriegen als eine Einheit aufgefaßt wurde, als ein Besitz, der einen wesentlichen Teil der alles umfassenden griechischen Kultur ausmacht. Sie blieb ein lebendiger Quell für die vielen Generationen der Künstler, und ihre Kenntnis gehörte zu den Voraussetzungen aller Bildung. Der gewaltige Fries des Altars, der dem einfachen Mann der Zeit nur ein allgemeines Staunen abgenötigt haben wird, wurde nur von Belesenen und Gebildeten wirklich verstanden, unter denen besondere Kenner sich wohl bei dem Anblick des Beißenden (441) daran erinnerten, daß sie in Olympia, im Westgiebel des Zeustempels (168), schon einmal ähnliches gesehen hatten.

Der zweite, kleinere Fries des Altars, der die Geschichte des Telephos, des Sohnes der Auge und des Herakles, des Königs von Mysien, in reicher Folge erzählt (442), ist leiser und idyllischer in seiner Schilderung. Hier sind die Figuren lockerer in den Raum gesetzt und in eine Landschaft, wie sie eigentlich nur in der Malerei



442 Telephosfries des Pergamonaltars



443 Athena aus Pergamon

möglich zu sein scheint. Doch nicht nur darin unterscheidet sich dieser Fries von dem großen, sondern auch durch die andere, weichere Marmorarbeit. Dies Nebeneinander eines repräsentativen und eines intimen Frieses kann illustrieren, was Plinius meinte, wenn er die Schüler des Lysippos und die des Praxiteles zusammen und am Ende seiner Künstlerfolge nannte.

Der Altar von Pergamon, sein Götter-Giganten-Fries mit seiner Gelehrtheit, Wucht und Größe, und sein Telephos-Fries mit der kleinkunsthaften Feinheit und reichen Szenerie, steht daher wie eine Verkörperung jenes Geistes vor uns, der das Griechentum zur Weltgeltung brachte. Es konnte kämpfen, erobern und bewahren, stolz die Herrschaft ausüben und doch mit der Natur verbunden bleiben.

Nicht weit von dem Altar entfernt stand die Bibliothek mit den Schätzen der Literatur, die größte neben der von Alexandria. In ihr verkörperte die Göttin Athena (443), die der Künstler in enger Anlehnung, aber ohne kleinliche Abhängigkeit nach der Athena Parthenos des Phidias (207) geschaffen hatte, die Stadt, von der letztlich alles seinen Ausgang genommen hatte. Nicht weit entfernt davon war auch das Museum, in dem die Werke der Kunst – teils im Original, teils in Kopien – zu sehen waren, und auf dem Platze vor dem Athenatempel verkündeten die Gruppen eines Epigonos den Ruhm der Attaliden, die gegen die Kelten siegreich geblieben waren. Im Palast des Königs selbst lag das Mosaik des Sosos mit den Tauben (434), die sich im Wasser spiegelten, und der Fußboden desselben Künstlers, der mit den Abfällen der Mahlzeit dekoriert war (427).

Im Jahre 133 v. Chr. kam die ganze Herrlichkeit dieses Reiches, das schon frühzeitig die Zukunft des im Westen erstarkenden und sich stetig vergrößernden Staates von Rom erkannt und sich weitblickend stets um gute Beziehungen zu den Römern bemüht hatte, durch das Testament des Attalos III. an die aufstrebende Macht, die bald die ganze Welt beherrschen sollte.

III. DIE KUNST DES RÖMISCHEN IMPERIUMS

Über hundert Jahre habe es keine Kunst mehr gegeben, wie Plinius 34, 52 sagt, bis sie in den Jahren 156–153 v. Chr. wieder aufgelebt sei: «rursus revixit». Dieser Einschnitt schien ihm tief und ohne Übergang zu sein, hier schied sich für ihn das Alte, historisch Abgeschlossene vom Neuen, der lebendigen Moderne. Es wurde eine scharfe Trennungslinie gezogen zwischen der griechischen Kunst, soweit man sie damals kannte, kopierte, sammelte, mit der man sich wissenschaftlich oder aus Liebhaberei beschäftigte, und der Kunst der eigenen Zeit, des Römischen Weltreiches. Wie es einem Rückblickenden leicht ergeht, glaubte Plinius – oder seine Quelle – zwischen der alten und der modernen Kunst eine Lücke klaffen zu sehen, die sich auch zeitlich genau bestimmen ließ. Uns befriedigt der Gedanke einer solchen Zäsur weniger, und während Plinius einen so bestimmten Zeitpunkt nennt für den Wiederbeginn der Kunst, möchte man eher an fließende Übergänge glauben, die sich für uns auch daraus ergeben, daß das «Ende» der vorausgegangenen Kunstepoche von Plinius bei sinnvoller Auslegung seiner Angaben etwa mit dem Beginn des 2. Jahrhunderts zusammenfallen würde.

Doch ist das Datum – die Mitte des 2. Jahrhunderts – für den Beginn der Kunst des Römischen Weltreiches an sich nicht schlecht gewählt. Es trifft ungefähr den Zeitpunkt der Zerstörung Korinths durch Mummius (146 v. Chr.), die das siegreiche Vordringen der Römer augenfällig markiert. Die Mitte des 2. Jahrhunderts bedeutet für Rom durch die Beendigung des 3. Punischen Krieges, die Zerstörung Karthagos und durch die Unterwerfung Makedoniens (167 v. Chr.) einen Höhepunkt; Afrika und Griechenland sind römische Provinzen. Durch Erbschaft kommt das Pergamenische Reich 133 v. Chr. an Rom, und als letztes der östlichen Reiche wird Ägypten 30 v. Chr. ein Teil des Römischen Weltreiches. Damit ist Rom Herrin der Welt.

Griechenlands Stellung als Zentrum der Kultur blieb unangetastet, und die Verehrung dieses Landes als Wiege der Philosophie und Kunst führte immer wieder zu Proklamationen der Freiheit Griechenlands. Schon Titus Quinctius Flamininus

verkündete nach der Schlacht bei Kynoskephalä (197 v. Chr.) anläßlich der Isthmischen Spiele des folgenden Jahres, daß die Römer als Befreier Griechenlands erschienen seien, und als Retter und Beschützer von Hellas wurde er von griechischen Dichtern gefeiert. Er besuchte auch anschließend Olympia und wußte vor dem Zeus des Phidias ein kundiges Urteil abzugeben. Hier beginnt eine Tradition, die in dem persönlichen Auftreten Neros bei den Spielen in Delphi und den großen Reisen des Hadrian ihre Höhepunkte fand.

Die große Neuorientierung der Welt hat der Historiker Polybios, der die Ereignisse bis zum Jahre 144 v. Chr. schildert, in ihrer Bedeutung erkannt. Siebzehn Jahre lang war er als Geisel in Rom, wo er Freundschaft mit dem jüngeren Scipio schloß. Hier und auf den Feldzügen des Scipio in Afrika und Spanien sowie im Gefolge des Mummius, wo er Zeuge der Zerstörung Korinths (146 v. Chr.) wurde, lernte er römische Sitte und Denkweise kennen. Daß die Griechen auf den Rat des Polybios hätten hören sollen, besagten die Inschriften auf den zahlreichen Statuen und Reliefstelen, die ihm zu Ehren errichtet wurden, und auch, daß Griechenland diesem Manne für seine Hilfe zu danken habe. Das erinnert an die Inschrift der Demosthenes-Statue (352), in der ebenfalls bedauert wurde, daß man nicht auf seine Worte gehört hatte, doch wenn Demosthenes nur den unbedingten Widerstand kannte, besaß Polybios das Vertrauen der Römer und konnte bei der Neuordnung Griechenlands mithelfen. Darauf beziehen sich seine Ehrenstatuen und Stelen, die ihm an vielen Orten Griechenlands errichtet wurden, und von denen wenigstens die eine Reliefstele aus Kleitor (Arkadien) erhalten geblieben ist (444). Sie zeigt Polybios in Kriegstracht und mit erhobener Rechten; die Waffen liegen am Boden.

Das von Plinius genannte Jahr 156 v. Chr. brachte auch die berühmte Philosophengesandtschaft nach Rom, die – von Karneades geleitet – die Römer durch die Redegewandtheit der Teilnehmer so stark verblüffte. Karneades (214–129 v. Chr.), das Haupt der Neueren Akademie, öffnete den Römern die Augen für die Kunst und Macht der Rhetorik. Das Bildnis dieses Philosophen, den griechische Fürsten, wie Attalos II. von Pergamon und Ariarathes II. von Kappadokien, so hoch verehrten, daß sie ihm eine Statue in der Attalos-Stoa in Athen errichten ließen, ist am besten durch den Gipsabguß (445) einer verschollenen Marmorbüste bekannt. Es gibt wahrscheinlich diese Statue aus Athen wieder und zeigt den Philosophen als einen Mann, der in der Gegenwart seine Aufgaben findet.



444 Polybios-Stele



445 Karneades, Kopenhagen

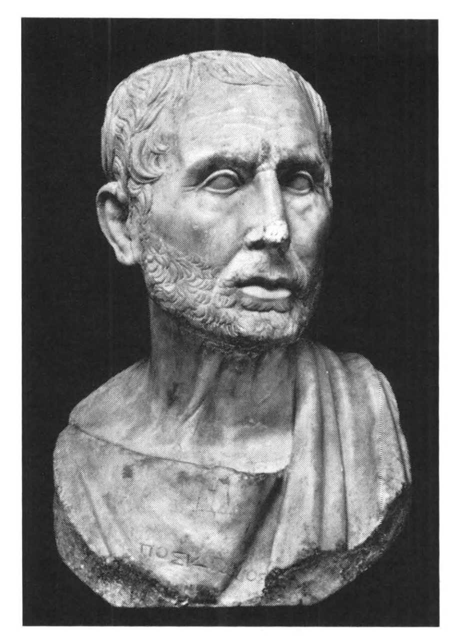
Wie die Politiker und Philosophen richten auch die Dichter ihre Blicke nach Rom. Der neuen Macht wird gehuldigt, wenn Limenios sein Gedicht mit dem Ausdruck der Ergebenheit für Rom schließt, die Dichterin Melinno in einem Hymnus den Ruhm Roms besingt oder Alpheios von Mytilene den Zeus warnt:

Schließ die gewaltigen Tore, o Gott im großen Olympos,
Schirm die heilige Burg droben im Äther, o Zeus.
Meer und Erde schon sind gebändigt vom römischen Speere,
unbetreten allein bleibt noch zum Himmel der Weg. (Anth. Gr. IX 526 Übertr. Beckby)

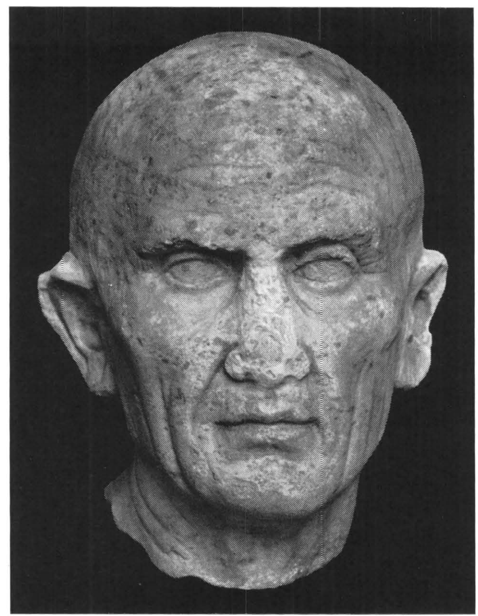
Es regt sich kein nennenswerter Widerstand gegen diese Umorientierung, zumal die griechische Welt so stark über Unterschiede der Rasse, Sitte und Weltanschauung hinwegzusehen gewöhnt war, daß sich in den weiten, griechischen Reichen die Gegensätze gegenüber dem Gefühl des Gemeinsamen kaum durchsetzen konnten. Für eine solche, kosmopolitisch orientierte und tolerante Anschauung fiel die Andersartigkeit des römischen Volkes bei seinen großen politischen Erfolgen kaum ins Gewicht, und von seiten der Griechen wurden diese anerkannt. Unter den

vielen anderen Göttern und neben syrischen und ägyptischen findet nun auch die Dea Roma Heimatrecht und Kult im griechischen Osten. In geistigen Dingen freilich bleibt das sichere Bewußtsein der Überlegenheit, das sich aber mit der Überzeugung verbindet, daß griechische Kultur und Denkweise durch die Übertragung auf die Römer zu retten und zu neuem Leben zu bringen sei. Der Stoiker Panaitios (180–100 v. Chr.) war in Rom ein Freund des Scipio und schrieb sein Buch über die Pflicht im Hinblick auf die römischen Verhältnisse und die besondere Bedeutung, die dieser Begriff in der römischen Moral besaß. Er, Polybios und Scipio diskutierten zusammen über die Frage der besten Staatsform. Poseidonios (ca. 140–51 v. Chr.), sein Schüler, der auf allen Gebieten beschlagen war und die ganze Welt bereist hatte, war im Jahre 87 v. Chr. Gesandter in Rom und hatte Verbindung zum alten Marius. Cicero hörte seine Vorlesungen in Rhodos, ebenso Pompejus, mit dem ihn Freundschaft verband. Wie sehr diese veränderten Aufgaben das Aussehen des Philosophen prägten, zeigt sein Bildnis, eine Büste in Neapel (446), die wohl der Rest einer zerbrochenen Statue ist. Poseidonios erscheint hier als Weltmann, der den Umgang mit den Großen der Zeit gewohnt ist, als kluger Kopf, der die Tragweite seiner Entschlüsse ebenso wie die Schwierigkeiten sah, die sich aus der Begegnung von griechischem Menschen und römischem Bürger zwangsläufig ergeben mußten.

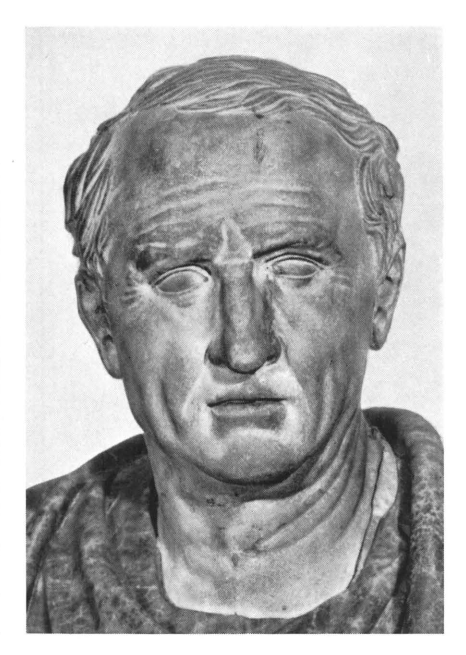
Von seiten der Römer schien die Gegensätzlichkeit zwischen der eigenen und der griechischen Weltanschauung kaum überbrückbar zu sein. So anders war ihr alter Lebensstil, waren die Sitten der Vorfahren, daß heftige Proteste gegen die Überfremdung und den Verfall der Moral nicht ausbleiben konnten. Während auf der einen Seite die griechisch Gesinnten unter den Römern sich offenen Beschuldigungen ausgesetzt sahen, zeigt sich das fassungslose Staunen der Griechen über diese ungebildeten und traditionsgebundenen Bürger Roms (die in der Mehrzahl waren) in den enthüllenden Bildnissen, die uns noch heute die verschlossenen, strengen und freudlosen Charaktere des alten Rom vor Augen führen (447). Dem stehen die aufgeschlossenen Geister gegenüber, die wie Cicero sich «nicht schämen, zu sagen ..., daß wir alles, was wir sind, den Wissenschaften und Künsten verdanken, die uns durch die Werke und Lehren Griechenlands übermittelt worden sind» (ad Quint. frat. I 1, 27f.). Sie erleben aber wie Cicero, der griechisches Denken in lateinische Sprache übertrug und das neue Bildungsideal mit der alten römischen Sitte zu



446 Poseidonios, Neapel



447 Römer, Kopenhagen

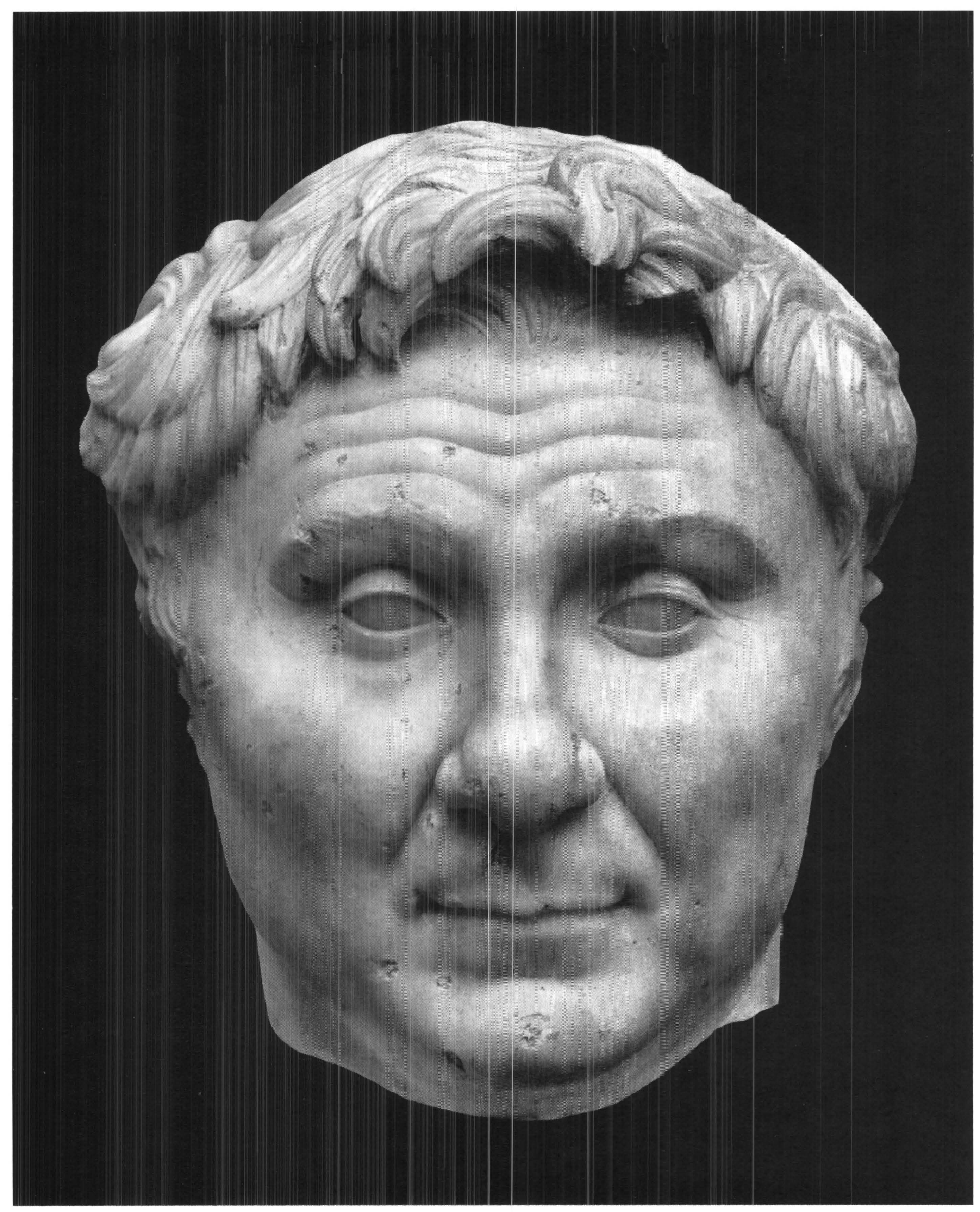


448 Cicero, Florenz

verbinden suchte, den Zwiespalt im eigenen Schicksal. Dieser Konflikt zwischen dem geheimeren Verehren alles Griechischen und dem öffentlichen Zeigen guter, alter Römerart bestimmt das Aussehen Ciceros, wie es seine Bildnisse (448) überliefern. Sie zeigen ihn auf der Höhe seiner politischen Geltung, als römischen Konsul des Jahres 63 v. Chr.

Pompejus, der Feldherr und Eroberer, fühlte sich als Nachfolger der griechischen Fürsten, besonders Alexanders des Großen. Er war auf äußere Ähnlichkeit mit dem großen Vorbild bedacht und trug wie jener die Haare so, daß sie sich über der Stirn sträubten. Als junger, erfolgreicher Feldherr, wie Plutarch ihn uns schildert, mag er sein Vorbild fast erreicht haben, doch überwiegt bei dem bekannten Bildnis (449), das den Pompejus in höherem Alter und als Konsul des Jahres 52 v. Chr. wiedergibt, der Eindruck, daß der Versuch, das Leben Alexanders aus römischer Sicht zu erneuern, hat scheitern müssen.

Erst in der Gestalt Caesars scheinen sich griechische Bildung und römische Macht zu vereinigen. Authentischer als die anderen, bekannteren Caesar-Bildnisse, die den Begründer der römischen Monarchie in verschiedener Weise idealisieren,



überliefert seine Züge der Kopf aus Tusculum (450). Nur in diesem zeitgenössischen Bildnis ist auch etwas von dem überlegen spöttischen Geist und der Faszination der Persönlichkeit Caesars zu spüren. Wenn aber selbst ihm die allzugroße Neigung zum Griechischen noch zum Verhängnis wurde, so war doch dem Eindringen griechischen Geistes nach Rom kein wirksames Bollwerk entgegenzusetzen. Wohl gehörte es weiterhin zum guten Ton, auf die alten römischen Sitten und Tugenden zu pochen, doch beherrschte bald die Philosophie der epikureischen und stoischen Schule das Denken der Römer. Bildnisse Epikurs (356) standen, wie wir durch Plinius wissen, in den Schlafzimmern der Römer, und man trug sogar möglichst einen Ring mit einem Bild des Philosophen. Auch die anderen großen Denker, Platon und Sokrates, die griechischen Dichter und Schriftsteller sah man ständig vor sich, denn Kopien der Bildnisstatuen, teils vollständige, teils in abgekürzter Hermen- oder Büstenform, standen in den Häusern und Gärten. Sie sind dort Beweise der Bildung des Hauseigentümers, der diese Bildwerke auch geistreich zu gruppieren verstand.

Das Eindringen griechischer Denkweise, Philosophie und Wissenschaft nach Rom geht Hand in Hand mit der politischen Besitzergreifung der griechischen Königreiche. Die griechischen Sklaven, die nach Rom kommen, unterrichten die Kinder der Sieger, und seit den glänzenden Proben seiner Kunst, die Karneades im Jahre 156 v. Chr. in Rom gegeben, hatten es Männer vom Schlage des alten Marcus Porcius Cato Censorius immer schwerer, sich durchzusetzen. Sie standen auf verlorenem Posten, auch wenn es noch eine Zeitlang gut war, seine Verehrung des Griechentums zu verbergen und sich den Anschein zu geben, als verachte man auch die griechische Kunst oder kenne sie überhaupt nur ganz beiläufig. So läßt etwa Plinius die vielen tausend Statuen, die sich in den Heiligtümern Griechenlands sonst noch befinden, beiseite mit der Bemerkung: «Welchen Nutzen hätte es, das zu wissen!» (34, 36).

Griechische Kunstwerke kamen – dem Zeugnis des Plutarch zufolge – erstmals im Jahre 212 v. Chr. anläßlich der Eroberung von Syrakus als Beute nach Rom. Damit begann aber jener Strom griechischer Kunstwerke, der dann fast ununterbrochen nach Rom floß und auch nicht versiegte, als die ganze Welt längst römisch war. Aus Makedonien brachte Titus Quinctius Flamininus 194 v. Chr. die Kunstschätze des besiegten Königs Philippos nach Rom, 189 v. Chr. wurde Asien durch die

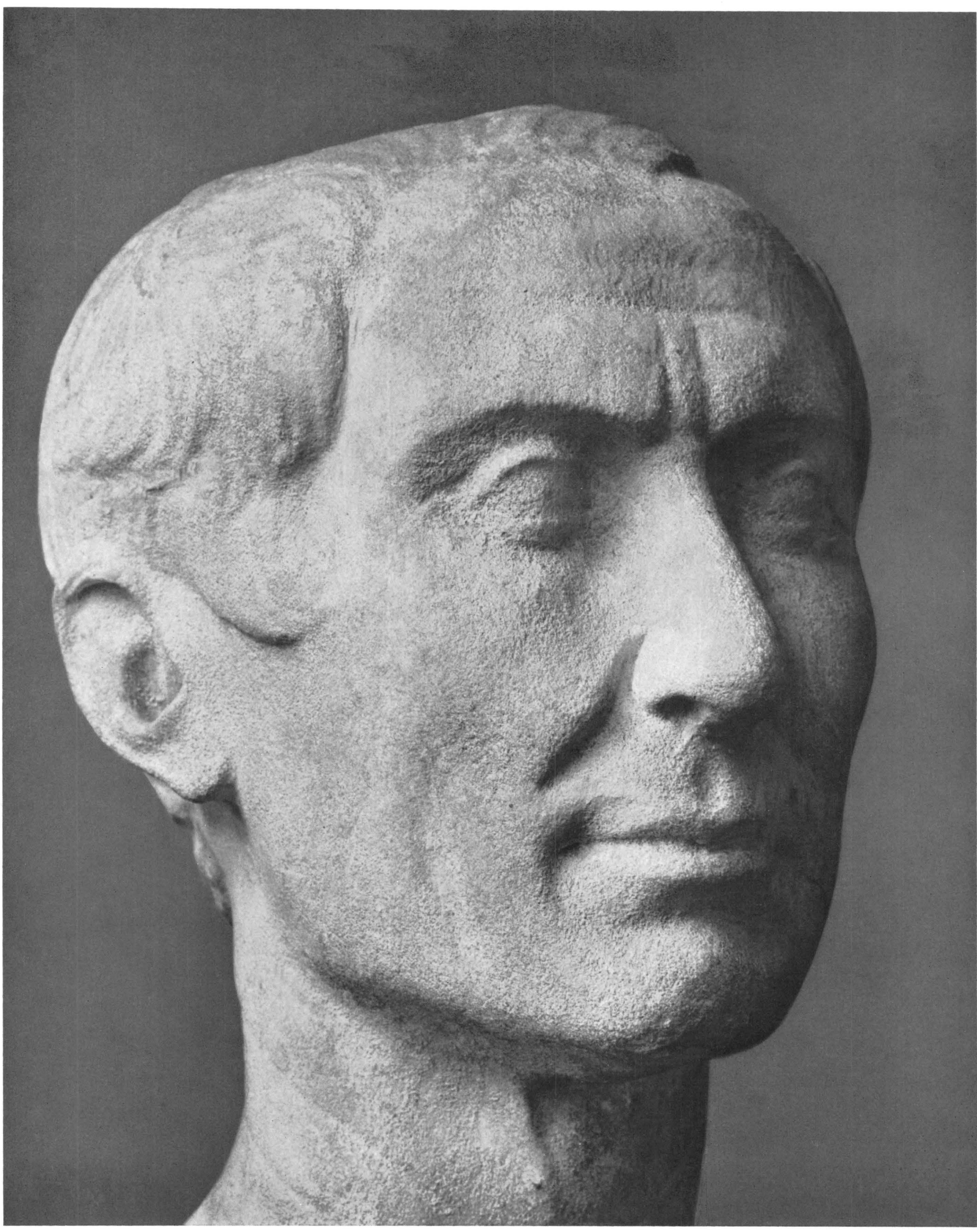
449 Pompejus, Kopenhagen

Eroberung des Seleukidenreiches erschlossen, und nach dem Zeugnis des Livius begann damit der griechische Luxus in Rom Fuß zu fassen. Aemilius Paullus brachte 167 v. Chr. aus Makedonien zweihundertfünfzig Wagenladungen von Statuen und Kostbarkeiten mit, studierte aber auch interessierter als manch anderer Feldherr die griechischen Kunstwerke in den Heiligtümern von Olympia und Athen und ließ durch Metrodoros, der auch seine Kinder erzog, Bilder seines Triumphes malen. Bis hin zur Eroberung Ägyptens geht der Abtransport von Kunstwerken in großem Umfange weiter, und in Rom häuften sich die Werke der griechischen Meister. Mit diesem Interesse folgten die römischen Feldherrn einer Sitte der griechischen Fürsten, die selbst Sammlungen angelegt hatten, doch spielt daneben auch der alte Gedanke eine Rolle, daß nicht nur das Land erobert, sondern auch dessen Kultur in den eigenen Dienst gestellt werden soll.

Als Zeugen der Weltherrschaft waren die Kunstwerke in Rom öffentlich aufgestellt, auf Plätzen oder in Tempeln, und sie waren dem Volke so vertraut und von ihm – wie es scheint – so eifersüchtig gehütet, daß es selbst dem Tiberius nicht gelang, eine dieser Statuen – den Apoxyomenos des Lysippos (386) – in seine eigenen Gemächer zu entführen; er mußte sie unter dem Druck der Öffentlichkeit herausgeben und an alter Stelle wieder aufstellen lassen. Ein ähnliches Schicksal hatte die Statue des Herakles, auf der Plinius drei Inschriften sah: die erste meldete, daß die Statue aus der Beute des L. Lucullus stammte, die zweite, daß sie der Sohn des Lucullus auf Senatsbeschluß als Weihgeschenk aufgestellt, und die dritte, daß der curulische Ädil T. Septimius Sabinus die Statue, die inzwischen in Privatbesitz gelangt war, wieder der Öffentlichkeit zurückgegeben habe.

Nicht alles kam in Staatsbesitz, denn es bildeten sich auch große Privatsammlungen, wobei es – wie der Prozeß gegen Verres enthüllte – nicht immer korrekt zuging. Die Kunstbegeisterung trieb die Preise für die stürmisch gefragte antike Kunst in enorme Höhen, und es kam zu gelegentlichen Unredlichkeiten. Die Nachfrage erstreckte sich auch auf Kopien, die nicht zugängliche Originale ersetzen mußten, und auf neu entstehende Werke; daher befanden sich in mancher Sammlung, die damals entstand, viele neue neben wenig alten Statuen. In der Sammlung des Asinius Pollio zum Beispiel galten im Sinne des Besitzers für antik nur die Werke, die von Papylos – einem Schüler des Praxiteles – und von Eutychides stammten, während modern war, was von Apollonios und Tauriskos, Arkesilaos, Kleomenes

450 Caesar, Castel Agliè



oder Stephanos signiert war. Kunstbegeisterung und Stolz der Besitzer auf ihre Schätze waren gewiß allgemein; in einem Falle aber haben sie sich bis hinein in die offizielle römische Münzprägung ausgewirkt. Als nämlich L. Plautius Plancus im Jahre 47 v. Chr. einen Denar prägen ließ, zeigte diese Münze (451) anstelle der sonst üblichen Quadriga eine Nachbildung jenes Gemäldes des Nikomachos – eines Malers der Alexanderzeit –, das sich im Besitz der Familie befand. Der Bruder des Münzmeisters, L. Munatius Plancus hat es im Jahre 43 v. Chr. auf das Kapitol geweiht, wie wir aus Plinius 35, 108 erfahren.



451 Denar des Plancus

Nicht selten erhielten die nach Rom verbrachten Kunstwerke neue Aufgaben, indem sie als Kultbilder in Tempeln aufgestellt wurden. Im Apollontempel auf dem Palatin stand der Apollon des Skopas (281) neben der Artemis des Timotheos und der Leto des jüngeren Kephisodotos (452), und im Tempel des Jupiter Tonans (453) die Zeus-Statue des Leochares (397). Hier wurden die griechischen Kunstwerke in das römische Leben einbezogen und bezeugten zugleich die Gemeinsamkeit der Götterverehrung. Profanere Verwendung fand man für Bildnisstatuen, die rigoros umbenannt wurden. Schon Cicero beanstandet diese Unsitte, aber auch später hört man darüber Klage führen. In Athen wurden zum Beispiel Statuen des Eumenes und Attalos durch einfache Änderung der Inschrift in solche des Marcus Antonius umgewandelt, und an den Alexander-Bildern des Apelles, die sich im Mars-Ultor-Tempel befanden, ließ Kaiser Claudius das Gesicht des Königs ausschneiden und dafür das des Augustus einfügen. Ja, selbst Götterbilder waren nicht sicher vor der Gefahr, Bildnisstatuen zu werden; vom Olympischen Zeus des Phidias konnte sie – wie Sueton, Calig. 22 berichtet – abgewendet werden.

Während die römische Macht bis in den letzten Zipfel der Erde drang, besiegte griechische Kultur und Kunst alle Widerstände, die sich der an sich immer vorhandenen Bereitschaft zur Aufnahme entgegensetzten. Auch der Versuch, die alten Bildwerke, die in Rom an Tempelgiebeln und als Kultbilder zu sehen waren, weiterhin und vor allem der Jugend als vorbildlich hinzustellen, scheiterten. Man fand sie jetzt – da man griechische kannte – altmodisch und fast lächerlich. Römisch waren freilich die Plastiken nicht, sondern Werke etruskischer Künstler, die einst für Rom gearbeitet hatten. Vulca, der den Tempel und die Statue des Jupiter Capitolinus geschaffen hatte, ist namentlich bekannt, und wenn etwa im Jahre 438 v. Chr. die Statuen der vier von den Fidenaten ermordeten römischen Gesandten auf der



452 Basis, Sorrent



453 Denar des Augustus

Rostra des Forums aufgestellt wurden, so waren auch diese wahrscheinlich von Etruskern gearbeitet. Etruskische Bronzestatuen galten schon früh als willkommene Kriegsbeute, so daß Metrodoros von Skepsis sogar vermuten konnte, die Römer hätten überhaupt der zweitausend Bronzestatuen wegen, die es dort zu erbeuten gab, Volsinii angegriffen (265 v. Chr.).

Jetzt übersah man bei dem Appell zugunsten dieser alten Bildwerke, daß auch sie nur angeeigneter Besitz waren, und man war sich sicher auch nicht bewußt, daß

für die etruskische Kunst die Anregungen aus Griechenland von entscheidender Bedeutung gewesen sind. Die antiken Quellen aber wissen sogar die griechischen Künstler bei Namen zu nennen, die mit Damaratos, dem Vater des Tarquinius Priscus, nach Italien auswanderten und die Kunst der Tonplastik in ihre neue Heimat verpflanzten, nämlich Eucheir, Diopos und Eugrammos. Zu ihnen kam noch Ekphantos, der Maler. Griechische Kunst und griechische Künstler hatten entscheidenden Anteil an dem Entstehen der etruskischen Kunst, mit der sich die Herren des Landes, das von zusammengewürfelten Einheimischen und Zugewanderten bewohnt wurde, umgaben.

Schon einmal hatten also die Römer die Bereitschaft gezeigt, aus fremden Händen entgegenzunehmen, was ihr spezielles Wesen und ihre besondere Veranlagung ergänzen konnte, und unter den in Rom tätigen Künstlern waren schon am Anfang des 5. Jahrhunderts auch Griechen, wie Damophilos und Gorgasos, die den im Jahre 493 v.Chr. erbauten Cerestempel mit Wandgemälden und Tonplastik schmückten. Vor diesem Zeitpunkt sei alle Kunst in Rom etruskisch gewesen, sagt Varro (bei Plinius 35, 154). Wenn jetzt – nach der Vereinigung Griechenlands und Roms – den Griechen zufiel, für die Kunst Roms zu sorgen, so entspricht dies einer althergebrachten Trennung der Aufgaben. Deutlicher als bei Vergil kann es nicht ausgesprochen werden, wie die Rollen verteilt sind: die Aufgabe der Römer ist es, über die Völker zu herrschen, «die anderen mögen mit größerer Feinheit Bronzestatuen ausarbeiten und lebendige Gesichter aus dem Marmor schlagen» (Äneis VI 847). Als Dichter, der nach dem Vorbild Homers im Dienst der Musen das römische Nationalepos schuf, sieht er mit großer Distanz auf die bildenden Künstler. Die «anderen» sind die Griechen. Daß Roms Weltherrschaft eine geschichtliche Notwendigkeit ist, war – seit Polybios und Panaitios – die Überzeugung der Griechen, die der Römer aber, daß das besiegte Griechenland dem bäuerlichen Land Italiens die Schönheit der Kunst gebracht habe:

Graecia capta ferum victorem cepit et artes
intulit agresti Latio... (Horaz, Epist. II 1, 156).

In Sachen der Kunst und der Philosophie war die Autorität der Griechen anerkannt, und nicht nur die Werke der Kunst kamen nach Rom, sondern wie die Philosophen so auch die Künstler selbst.

Das Kunstsammeln und das Mäzenat der Römer ist eine Teilerscheinung in der allgemeinen Übernahme und Fortführung griechischer fürstlicher Sitten. An einzelnen Stellen wird besonders deutlich mit dem Gedanken gespielt, daß die Nachfolge Alexanders noch lebendig sei. Es ist zwar im einzelnen unbekannt, was den Besitzer der Villa von Boscoreale veranlaßte, die Bilder aus dem Palast eines griechischen Fürsten (360, 414) für sich kopieren zu lassen, oder warum der Besitzer des «Hauses des Fauns» den Boden des Tablinums mit einer Mosaikkopie der Alexanderschlacht (343) schmücken ließ, aber jene Porträtgalerie griechischer Fürsten im «Haus der Papyri» in Herkulaneum (356, 358 u.a.) wirkt fast wie eine Ahnenreihe. Verständlich ist, warum Pompejus – und nicht er allein – ein neuer Alexander sein wollte, und wie ein Symbol wirkt die Gemme mit dem Bildnis Alexanders, die Augustus als Siegel verwendete.

Vor diesem sich langsam römisch färbenden Hintergrund entstehen jene Werke, mit denen – nach Plinius – die Kunst wieder neu angefangen hat. Sie ist uns meist durch originale Funde bekannt; ihre Statuen und Gemälde wurden seltener kopiert, gehörten sie doch nicht zu der historischen, griechischen Kunst, die ja mit den Schülern des Lysippos geendet hatte. Freier und unbekümmerter durfte mit den neueren Schöpfungen umgegangen werden, wenn Wiederholungen benötigt wurden. Demgegenüber wurde von den eigentlichen Kopien größte Treue verlangt. Es muß hier daran erinnert werden, daß die jetzt einsetzende Tätigkeit der Kopisten einen bedeutenden Teil aller Kunstübung ausmachte. Kopien nach griechischen Meisterwerken, die uns bisher nur dazu dienten, Kenntnis vom Original zu gewinnen, sind jetzt als gültige Zeugnisse für die Kunst des Römischen Reiches zu betrachten. Kaum jemals sonst hat die Kopie eine so bedeutende Rolle gespielt wie hier, und nichts kann die überwältigende Wirkung griechischer Kunst besser illustrieren als die Menge der Nachbildungen. Wenn es sich dabei meist um Statuen handelt, so ist zu berücksichtigen, daß die Gemäldekopien – wie die Originale – untergegangen sind. Schon damals aber waren einige Gemälde überhaupt nur noch durch Kopien bekannt, wie etwa das Kentaurenbild des Zeuxis, nach dem Lukian seine Beschreibung gemacht hatte. Wie angesehen der Kopist als Künstler war, ergibt sich aus der Tatsache, daß auch Kopien signiert wurden. Dadurch sind Namen wie der des Apollonios bekannt, der den Kopf des Doryphoros (196) nachbildete, oder Glykon, der den Herakles des Lysippos (410) kopierte. Das Kopieren



454/455 Becher des Popilius

mit dem Ziel einer einwandfreien Nachbildung war demnach eine Kunst, die – wie an den Kopien zu sehen – teils von großen Meistern ihres Faches, teils von weniger geschickten Handwerkern ausgeübt worden ist.

Nicht immer wurde voller Ersatz für das Original gefordert, sondern es genügte bisweilen eine Wiedergabe in verkleinertem Format, als Statuette (207) oder Reliefbild. Entsprechend konnte bei Gemälden die Komposition ins Relief übertragen oder nur zum Teil verwendet werden. So gibt die Münze des L. Plautius Plancus (451) ein Gemälde des Nikomachos wieder, und die Reliefs eines Tonbechers (454, 455) aus der Werkstatt des Popilius verwenden Teile von Alexander-Bildern



456 Karneol, verschollen



457 Tonform des Rufus, Trier



458 Bronzegewicht des Theseus

(343, 346). Die Stadtgöttin, die ein Handwerker auf einem kleinen Tonrelief in Trier (457) darstellte, ist offenbar eine Kopie nach der Eirene des Kephisodotos (280) oder einer Tyche desselben Meisters. Zahlreich sind die kleinen Wiedergaben von berühmten Statuen auf geschnittenen Steinen (156). Hier konnte wohl der Namen des Trägers einer solchen Gemme ausschlaggebend sein; wenn er Hyakinthos geheißen hat, könnte er eine Abbildung des Diskobolen (456) gewählt haben, weil der mythische Hyakinthos beim Diskuswerfen von Apollon getötet worden war. Sicher war die Wahl des polykletischen Diadumenos als Schmuck für den Grabaltar (200) durch eine Namensgleichheit mit dem Verstorbenen bestimmt, und wenn ein Marktbeamter, der den seltenen Namen Theseus trug, ein Bronzegewicht (458) in Form einer Büste nach demselben Kunstwerk kopieren läßt, erhalten wir einen wichtigen Hinweis auf die ursprüngliche Bedeutung dieser Polykletischen Statue. Auch aus dem reichen Schatz der Gemälde greifen die Gemmenschneider Themen auf und geben auf ihren kleinen Kunstwerken Kopien

oder Auszüge, etwa aus dem Medea-Gemälde des Timomachos (369, 370), aus dem Nikias-Gemälde von Odysseus und Kalypso (459), oder aus dem von der Bestrafung der Dirke (460). Offenbar waren die griechischen Gemälde auch die Hauptquelle, aus der die Sarkophagbildhauer schöpften. Das Gemälde des Theoros von der Ermordung des Aigisthos und der Klytämnestra (461) war die Vorlage für den Relieffries einiger Sarkophage; oftmals werden auch nur einzelne Gestalten oder Gruppen verwendet, wie die thematische Übereinstimmung zwischen der Kentaurin des Zeuxis (266) und derjenigen, die den Wagen des Dionysos zieht (462), sicher nicht zufällig ist. In ganz anderem Zusammenhang erscheint etwa die Athena aus dem Timanthes-Bild von der Freisprechung des Orestes (263) auf Prometheus-Sarkophagen wieder, wie sie dem ersten Menschen die Gaben des Geistes verleiht. Manchmal gehen die Vorbilder bis tief in das 5. Jahrhundert zurück. An den Westgiebel von Olympia (175) und an Darstellungen, die vielleicht mit den Sohlenreliefs der Athena Parthenos des Phidias in Verbindung stehen, erinnert der Kentaurenkampf eines Kindersarkophages im Thermenmuseum, Rom (463). Der Lapith in Rückansicht, der Kentaur, der seinen Gegner in den Hals beißt und ihm den Daumen ins Auge bohrt, sind ausgefallene Sachen, die der Künstler nur aus dieser bestimmten Quelle haben kann. Vielleicht sah er auch die Verwandtschaft solcher grausiger Bilder mit denen des Pergamonaltares (441); jedenfalls zeigt die Gigantomachie des Sarkophagdeckels, daß er auch diese kannte.



459 Karneol, verschollen



460 Smaragdplasma, Aquileia



461 Sarkophag, Lateran



462 Sarkophag, Vatikan

Im Gegensatz zu den pompejanischen Malern greifen die Reliefkünstler eher auf Gemälde des 5. Jahrhunderts zurück, wohl weil ihnen deren feine Konturierung und die geringere räumliche Tiefe mehr zusagten und ihren eigenen Begriffen von klassischer Erscheinung mehr entgegenkamen. Nach diesen Begriffen wurden die



463 Sarkophag, Rom



464 Iphigenie-Ara, Florenz



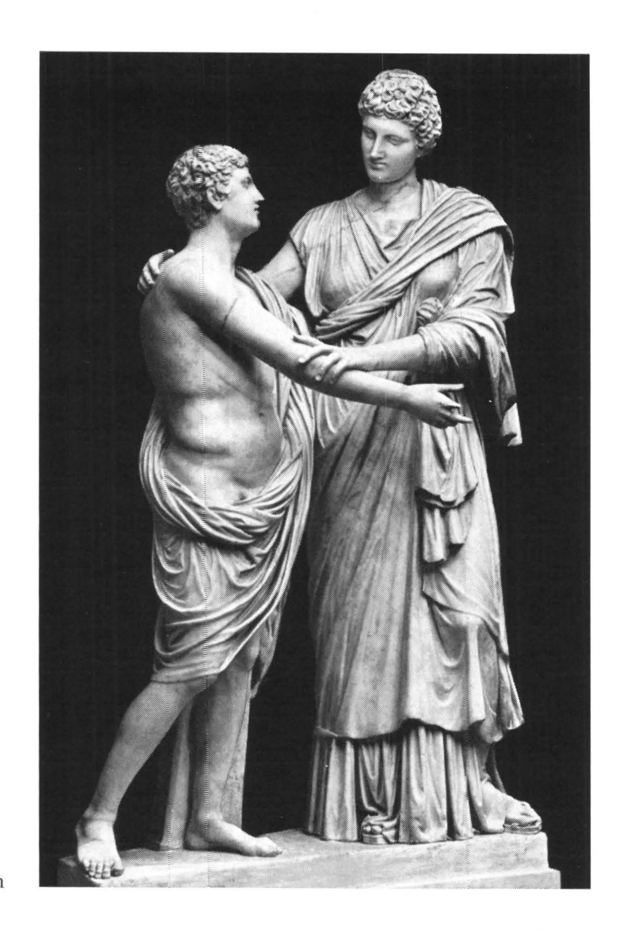
465 Becher aus Antium

Vorlagen, wenn es sein mußte, «verbessert». Auf eine gemeinsame Standlinie ordnet der Meister eines Rundreliefs in Florenz (464) die Gestalten, die er dem Gemälde des Timanthes von der Opferung der Iphigenie (262) entnahm, und er paßte sie auch sonst mehr dem Stil etwa des Orpheus-Reliefs (273) an. Möglicherweise hat schon ein früherer Künstler diese Korrekturen vorgenommen, denn zwischen dem originalen Gemälde und dem Relief sind – wie auch sonst in ähnlichen Fällen – zahlreiche vermittelnde Zwischenglieder, schon veränderte Kopien, Skizzen und Varianten anzunehmen. Wenn man die bildliche Überlieferung des Orestes-Gemäldes von Timanthes (263) überblickt, so bekommt man einen ungefähren Eindruck davon. Der Silberbecher aus Antium (465), die beste und vollständigste Wiedergabe, reduziert den Figurenbestand schon auf sechs, um drei auf jeder Seite zu haben; auf Schmalseiten von Sarkophagen erscheinen nur die Erinys und Athena als Hinweis auf den gütigen Entscheid über das Schicksal des Ver-

storbenen. Ganz umgedeutet erscheinen die Gestalten des Bildes in einer Szene der Unterwelt auf einem Sarkophag in Beirut; als Einzelfiguren bilden sie schließlich den Schmuck von Tonlampen und Gemmen. Die Athena findet sich an mancherlei anderen Stellen, nicht nur bei der Erschaffung des Menschen auf den Prometheus-Sarkophagen, sondern auch als Opfernde auf dem Sockel der Jupiter-Säule von Mainz. Nicht jedes Auftauchen von Gestalten des Orestes-Bildes wird man durch eine direkte Übernahme aus dem Timanthes-Gemälde erklären können; die Herkunft wird eher schon manchem dieser Künstler im einzelnen nicht mehr bekannt gewesen sein. Sie verwendeten zudem nicht nur berühmte Gemälde, sondern auch Zeichnungen, Skizzen und Entwürfe, Reliefs und was ihnen sonst klassisch zu sein schien und was aus erster oder auch schon aus zweiter Hand stammte. Die Toreuten, die den immer steigenden Bedarf an kostbarem Tafelgeschirr zu befriedigen hatten, versahen die Becher aus Edelmetall mit solchem «antikem» Schmuck. Einige Namen von ihnen sind bekannt, so Zopyros, der einen Silberbecher mit dem Urteil über Orestes – also ein Werk wie den Becher von Antium (465) – gemacht hat. Andere Namen klingen bekannter, wie Polygnot, Zeuxis, Protogenes oder Apelles; es sind «Künstlernamen», die verraten, welchen alten Künstlern diese Toreuten nacheiferten. Andere nannten sich nach Kalamis und Myron, jenen berühmten Bildhauern, die auch Metallgeräte angefertigt haben sollen, und sie werden in diesem Stile gearbeitet und vielleicht auch kopiert haben. Dadurch entstand einige Verwirrung, die sich leider auch in der verfügbaren, schriftlichen Überlieferung ausgewirkt hat, die aber damals vielleicht nicht einmal so schwerwiegend gewesen ist, weil neben den kostbaren alten Stücken von den Sammlern die Erzeugnisse der zeitgenössischen Toreuten ebenfalls sehr hoch geschätzt wurden.

Die Tätigkeit des reinen Kopierens ist kaum von dem Wunsche freizuhalten, das Vorbild durch «Verbesserungen» dem Geschmack der eigenen Zeit anzupassen; die Verwendung berühmter Werke zu anderen Zwecken, die Veränderung des Formats, der Zusammenhänge und der Gattung betreffen aber ohnehin schon wesentliche Elemente des Kunstwerkes.

Aber auch einige wirkliche Künstler betrachteten das alte griechische Erbe, das sie zudem genau kannten und studierten, als Grundlage ihrer eigenen Kunst. Pasiteles schrieb über Geschichte und Theorie der Kunst fünf Bücher, die Plinius – laut eigener Angabe – für seine Notizen über Bildhauer und Maler verwendet hat.



466
Gruppe des Menelaos, Rom

Derselbe Pasiteles, Grieche aus Unteritalien und römischer Bürger, schuf für den Tempel des Metellus die Statue des Jupiter aus Elfenbein. Er arbeitet in Rom und ist dort das Haupt einer bedeutenden Kunstschule gewesen. Trotzdem ist uns von seinen eigenen Werken nichts bekannt, wohl aber lassen sich aus erhaltenen Statuen seiner Schüler Schlüsse auch auf ihn ziehen. Danach hat er – wenn nicht eigentlich kopiert – so nach alten Vorbildern eigene Werke geschaffen.
Stephanos, dessen «Appiaden» in der Sammlung des Asinius Pollio waren, hat eine Jünglingsstatue signiert, bei der ungewiß ist, ob sie eine Kopie nach einem Werk des 5. Jahrhunderts oder eine eigene Erfindung ist. Wenn er sich ausdrücklich in der Signatur einen Schüler des Pasiteles nennt, so ist dies ein Zeichen nicht nur für den Ruhm des Meisters, sondern auch dafür, daß die Kunst als lernbar angesehen wird. Wiederum als einen Schüler des Stephanos bezeichnet sich Menelaos in seiner Signatur auf jener Gruppe im Thermenmuseum, Rom (466), die eine

mütterliche Frau und einen zu ihr aufblickenden Jüngling verbindet. Man hat an Elektra und Orestes, an Penelope und Telemachos, sogar an Aithra und Theseus gedacht, und eine Entscheidung über die Benennung der Gestalten ist auch heute noch nicht möglich; es kam dem Künstler vielleicht auch gar nicht so sehr darauf an, den Sinn seiner Gruppe in dieser Weise sofort erkennbar zu machen, weil ihm mehr das besondere, menschliche Verhältnis der beiden darstellenswert erschien. Die Statuen, die sich äußerlich kaum berühren, sind im Stile des 4. Jahrhunderts gehalten, ohne daß dabei bestimmte Vorbilder kopiert wären. Doch ist der von Stephanos signierte Jüngling zweimal als Teil einer Gruppe verwendet, wobei gewiß die Bedeutung – wie die zweite Gestalt der jeweiligen Gruppe – verschieden war. Man vermischte bei solchen Gelegenheiten sehr großzügig die Stile, zum Beispiel wenn man in der Gruppe von Ildefonso (467) einen Jüngling, der wie eine Kopie nach einem Werke Polyklets wirkt, mit einem zweiten verband, der sich wie der Apollon Sauroktonos des Praxiteles (311) an ihn anlehnt. Die Quellen, aus denen die Künstler geschöpft haben, werden nicht verschleiert, und der damalige Betrachter kannte sie sicher noch besser als wir. Die Vertrautheit der Künstler mit den großen Werken der Vergangenheit wurde vielmehr als notwendige Voraussetzung für ihre eigene Tätigkeit angesehen, und man darf auch annehmen, daß sie sogar ein sicheres Gefühl für den persönlichen Stil jener berühmten Künstlerpersönlichkeiten hatten. So wird es dem Euander, einem Künstler, den Marcus Antonius aus Athen nach Alexandria gebracht hatte und der dann als Gefangener nach Rom kam, nicht schwer gefallen sein, den beschädigten Kopf der Artemis-Statue des Timotheos (290) durch einen neuen zu ersetzen. Er hat diesen Auftrag des Augustus wahrscheinlich so befriedigend ausgeführt, wie etwa Thorwaldsen im 19. Jahrhundert die Ergänzung der Giebel-Figuren von Aigina (120). Es ist daher nicht einmal so sonderbar, wie es zunächst scheinen möchte, wenn Mummius nach der Eroberung von Korinth (146 v. Chr.) dem Bericht des Velleius Paterculus (I 13, 4) zufolge den Transportunternehmern angedroht hat, sie müßten, wenn von den erbeuteten Kunstwerken etwas abhanden kommen würde, diese durch neue ersetzen.

So scharf schien der Unterschied nicht, und mehr als einmal wird es vorgekommen sein, daß damals Altes und Neues verwechselt worden ist. Es erstaunt daher kaum, wenn auch heute die Beurteilung so manchen Kunstwerkes noch umstritten sein kann. Der unbekannte Künstler einer Marmorgruppe, die schildert, wie Artemis



467 Gruppe aus Ildefonso



468 Opferung der Iphigenie

die Hirschkuh als Ersatz für Iphigenie zum Opfer heranführt (468), hat den Stil der älteren griechischen Kunst so gut getroffen, daß hervorragende Kenner sein Werk in das 4. Jahrhundert datieren wollten. Die Gruppe stammt aus den Gärten des Sallust in Rom und ist wohl um die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. entstanden; die Artemis erinnert an die des Leochares (402), und Anklänge an die Niobidengruppe (380), an die Gruppe des Galliers und seines Weibes sowie an die Gruppe von Achilleus und Penthesilea sind deutlich vor allem im Aufbau des Ganzen zu erkennen. Erinnerungen an alte Kunstdenkmäler und bewußte Anspielung mischen sich dabei in höchst eigenartiger Weise mit den eigenen Ideen. Agasias aus Ephesos, der Sohn des Dositheos, hat sich in seiner unter der Bezeichnung «Borghesischer Fechter» berühmt gewordenen Statue (469) wahrscheinlich an ein Werk der Alexanderzeit – vielleicht von Leochares – gehalten. Wie er aber den in Fechterpose ausfallenden, athletischen Jüngling mit so großer Konsequenz in der Haltung und mit so genauen Kenntnissen der Anatomie dargestellt hat, daß diese Figur zum

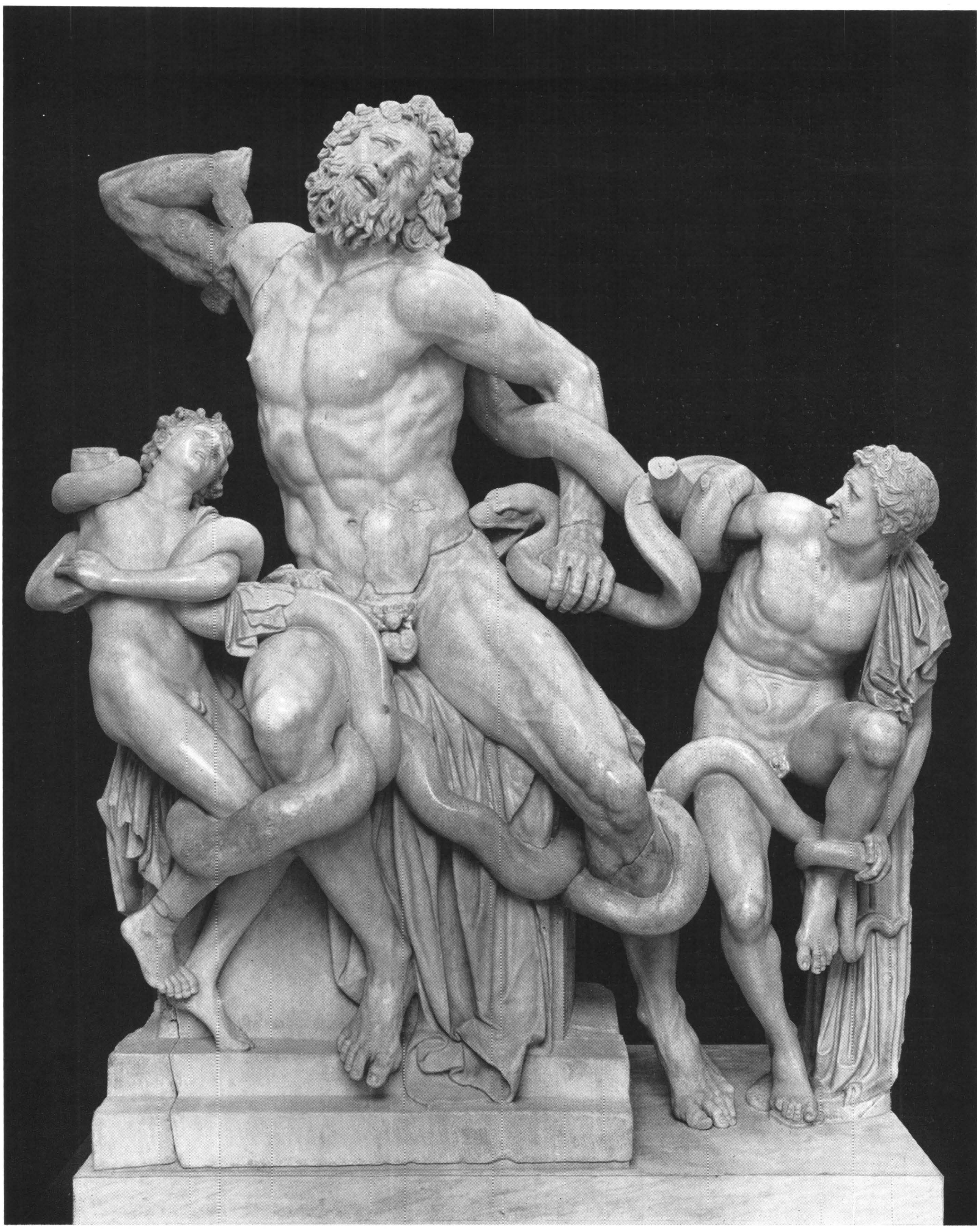


469 Fechter des Agasias

Muster aller Kunstakademien hat werden können, das darf man doch als eigene Leistung des Agasias würdigen. Mit berechtigtem Stolz hat er seine Signatur auf der Baumstütze angebracht. Dieser Brauch – die Signatur auf dem Kunstwerk selbst anzubringen – wird damit zusammenhängen, daß die Künstler nun nicht mehr – wie früher – die Aufstellung ihrer Werke selbst überwachten und ihre Künstlerinschrift dann auf der Basis anbringen konnten; denn sie wurden aus dem heimischen Atelier über das Meer nach Italien transportiert.

Zwei der berühmtesten Werke des Altertums, die Laokoon-Gruppe und der «Farnesische Stier», sind offenbar ebenfalls nicht ohne Kenntnis älterer Kunst entstanden. Plinius sah die Laokoon-Gruppe (470) im Jahre 79 n. Chr. im Palast des Titus, und er nennt auch die Künstler, Hagesandros, Polydoros und Athanodoros aus Rhodos, die die Gruppe «de consilii sententia» gemacht hatten. Die Gruppe des Laokoon und seiner beiden Söhne, die von Schlangen umwunden und vom Tode bedroht sind, muß in Rom, wo der Streit um die Aufnahme oder Ablehnung der griechischen Kultur noch keineswegs zur Ruhe gekommen war, schon vom Thema

470 Laokoon, Vatikan



her das Interesse auf sich gezogen haben, hatte sich doch Laokoon der Aufnahme des Hölzernen Pferdes – des Danaergeschenkes – widersetzt, in Troja, in der Heimat des Äneas, und dafür den Tod erlitten. Unter den Künstlern hat die Gruppe nicht erst seit ihrer Wiederentdeckung im Jahre 1506 Aufsehen erregt, sondern wohl gleich nach ihrer Entstehung, denn es klingt davon etwas nach, wenn Plinius feststellt, daß diese Gruppe allem anderen, was Plastik und Malerei jemals hervorgebracht hätten, vorzuziehen sei. Es ist daher auch nicht unwahrscheinlich, daß der «Rat» sie zu Ehren des Augustus in Auftrag gegeben habe, zumal die gleichzeitigen Verse des Vergil wie ein Kommentar zu der Gruppe wirken:

Er nun ringt zugleich mit den Händen, den Knoten zu trennen, und
Gräßliche Rufe des Jammers zugleich zu den Sternen erhebt er
Gleich dem Gebrüll, wenn blutend der Stier wegrennt vom Altare
Und abschüttelt vom Nacken das Beil... (Äneis II 199ff., übertr. W. Binder)

Die Künstler, deren Namen Plinius nennt – am erhaltenen Werk befindet sich keine Signatur –, sind gewiß hervorragende und berühmte Meister gewesen, doch verwendeten sie offenbar als Vorlage für die Laokoon-Gruppe ein älteres Gemälde, das vielleicht sogar auf Zeuxis zurückgeht. In einem pompejanischen Wandbild blieb eine Erinnerung daran erhalten. Es ist daher auch sinnvoll, wenn das lobende Urteil, das Plinius überliefert, nicht nur die plastischen Werke, sondern auch die der Malerei mit einbezieht.

Wie die Handwerker Motive aus einer Kunstgattung in eine andere übertrugen, so auch die Künstler. Es wird bei der Übertragung eines Gemäldes in die Plastik auch in Kauf genommen, daß die Gruppe «einansichtig» ist und am besten in einer Nische aufgestellt wird. Andererseits enthielten Gemälde, wie das vom Schweinebrühen (426), soviel Räumlichkeit, daß ein Bildhauer daraus eine rechte Gruppe machen konnte. Auch die Riesengruppe des «Farnesischen Stieres» (471) ist offenbar durch die Übertragung eines Gemäldes in Stein entstanden. In der Sammlung des Asinius Pollio stand – wie Plinius berichtet – eine Gruppe, die Zethos, Amphion, Dirke und den Stier darstellte, alles, selbst der Strick, der zur Fesselung der Dirke diente, sei aus einem einzigen Marmorblock gehauen. Als Künstler nennt er Apollonios und Tauriskos aus Tralleis; die Riesenskulptur sei aus Rhodos nach Rom gebracht worden. Die im Jahre 1456 in den Thermen des Caracalla gefundene



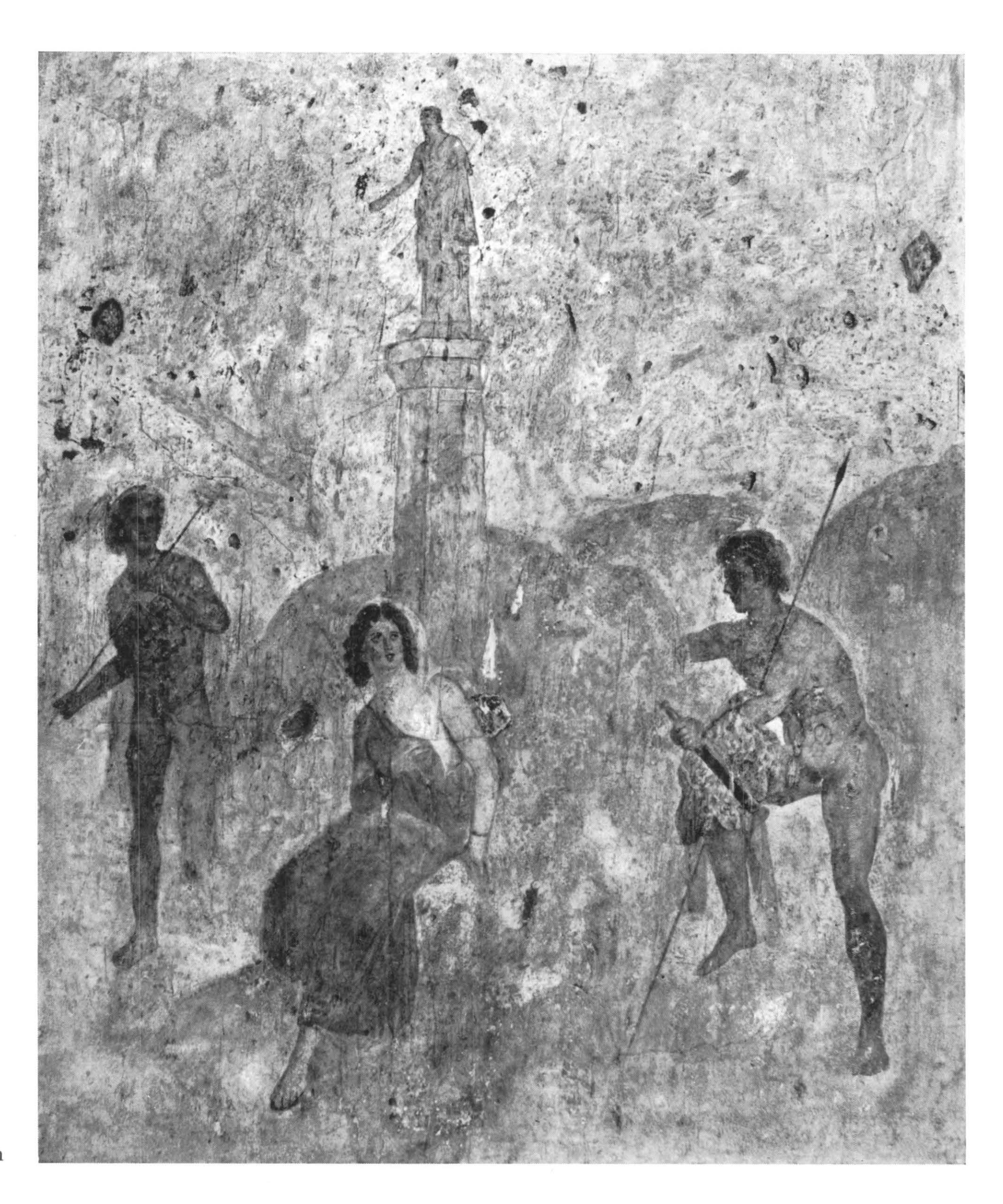
471 Farnesischer Stier

Gruppe (471) ist eine Kopie aus der Kaiserzeit, und alte sowie neue Zutaten haben das Aussehen des ursprünglichen Werkes erheblich verändert. Es entsprach wohl weitgehend jenem Gemälde von der Bestrafung der Dirke, von dem ein pompejanisches Wandbild und eine Gemme aus Aquileia (460) Kunde geben. Apollonios und Tauriskos waren Adoptivsöhne des Menekrates, der wohl identisch ist mit dem am Altar von Pergamon tätigen Künstler gleichen Namens.

In der Malerei ist der Übergang von Kopie zu Neugestaltung kaum immer feststellbar, zumal die Wandmalerei der verschütteten Städte am Fuße des Vesuvs in

erster Linie zur Dekoration der Häuser dient, und selbst dort, wo recht genau kopiert ist, durch die Andersartigkeit der umgebenden dekorativen Malerei der Charakter des Originalgemäldes verändert wird. Dem Geschmack der pompejanischen Maler schienen hauptsächlich die Bilder des 4. und 3. Jahrhunderts zu entsprechen, während ältere Maler, wie Polygnot, Parrhasios, Timanthes oder Zeuxis – so hoch sie sonst geschätzt wurden – hier keinen Anklang fanden. Höchstens in Form kleiner, an die Wand gemalter Klappbilder folgte man ihrem altertümlichen, zeichnerischen Stil, der für die große Dekoration der Wände aber nicht geeignet schien. Die als Vorlage verwendeten Gemälde ließen sich je nach Bedarf leicht verändern; man konnte Figuren hinzufügen, andere weglassen, die Szene vor einen reicheren Hintergrund placieren oder aus Einzelfiguren einen neuen Zusammenhang herstellen. Von allen diesen Möglichkeiten ist reichlich Gebrauch gemacht worden, und den Vorbildern wurde dabei oft übel mitgespielt. Ein typisches Beispiel ist das Io-Bild in der Villa der Livia auf dem Palatin – also in der Hauptstadt selbst – (472), dessen Vorlage das Gemälde des Nikias (330) ist. Um seine Kenntnis zu beweisen und aus ihr heraus schon auf die spätere, glückliche Lösung hinzudeuten, hat der Maler das alte Gemälde um seine Wirkung gebracht, indem er Hermes hinter dem Felsen auftauchen läßt. Dadurch ist das großartige Original zu einer einfachen Sagenillustration geworden, zu einem Gemälde ganz anderer Art. Hier wie auch sonst dienten die alten Gemälde nur noch als Rohstoff, der in Skizzenbüchern und Vorlagensammlungen den Malern zur Verfügung stand, und es ist im einzelnen heute ganz unmöglich, das Gewirr der verschiedenen Beziehungen zu durchdringen.

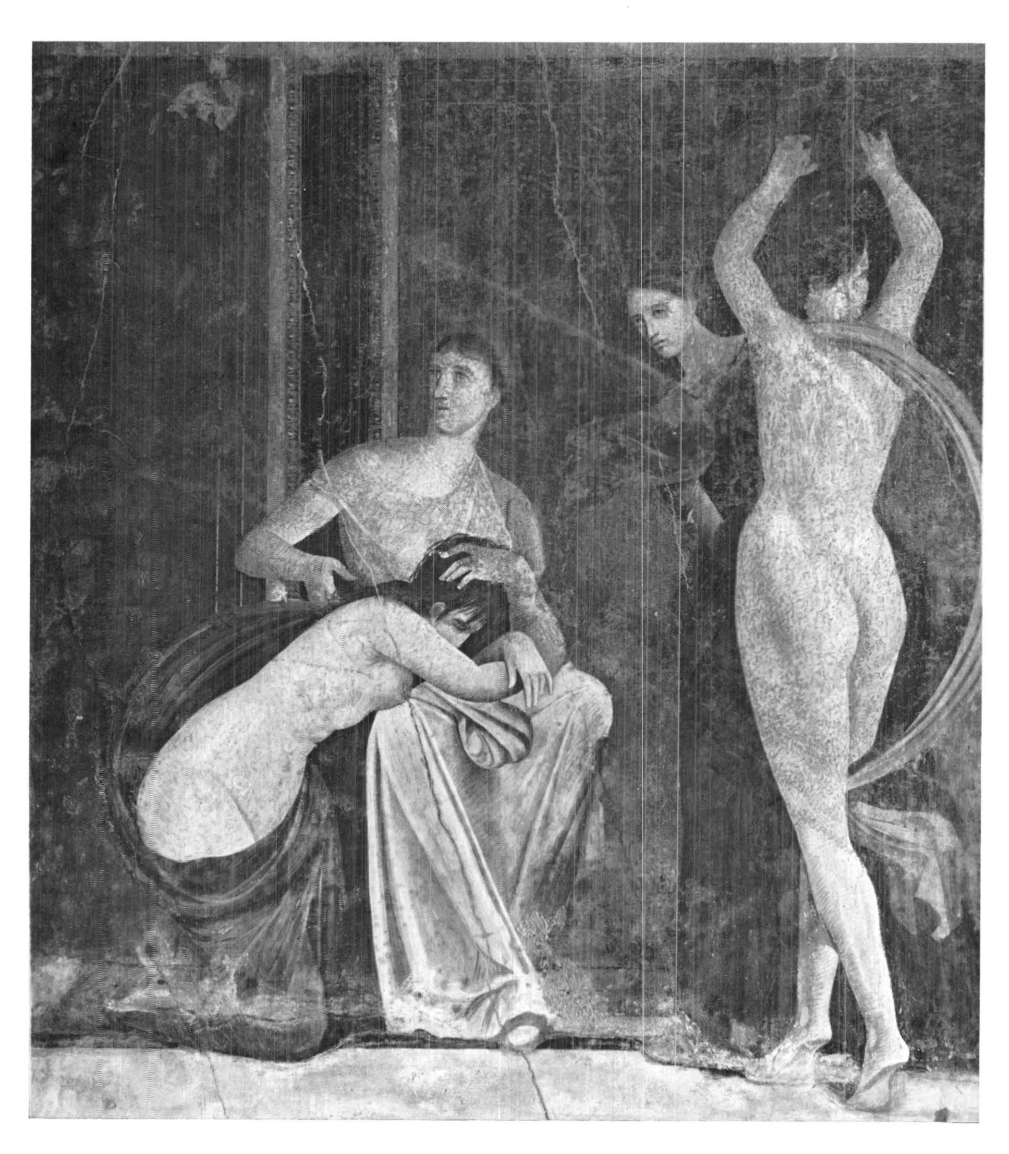
Alles, was an Malerei in Pompeji und Herkulaneum erhalten ist, entstand in der Zeit nach dem «Wiederaufleben» der Kunst. Wenn auch die Menge der Bilder erst aus späterer Zeit stammt, so reichen doch einige fast bis zu dem von Plinius angegebenen Datum zurück. Die Funde lassen auch Rückschlüsse auf die Kunst in Rom zu, obwohl Pompeji von Griechen gegründet, dann von Oskern und Samniten bewohnt und nach wechselvollen Schicksalen erst im Jahre 80 v. Chr. römische Militärkolonie wurde. Dieser politisch wichtige Wechsel vollzog sich aber ganz ohne Bruch in der künstlerischen Tradition, weil der Geschmack der kleinen Provinzstadt in Kampanien sich wohl schon lange an dem der Hauptstadt orientiert hatte.



472
Io, Argos und Hermes, Rom

Wandbilder wie die in der Villa von Boscoreale mit der Darstellung makedonischer Fürsten (360), aber auch das Io-Isis-Bild (372) und andere sind Kopien nach älteren Gemälden, deren unmittelbare Wirkung aber noch lebendig war. So gibt es hier keine scharfen Übergänge. Kopieren, Umbilden und freies Fortsetzen der Tradition gehen ineinander über, und gerade in dieser Beziehung ist die Kunst der Vesuvstädte aufschlußreich für die Kunst in der Frühzeit des Römischen Imperiums.

Die monumentalen Gemälde der sogenannten Mysterienvilla vor den Mauern Pompejis (473) sind originale Zeugnisse der Malerei um die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. Ein ganzer Raum ist umzogen von dem Fries, der offenbar für dieses Zimmer erdacht ist. Vor einem in Felder geteilten Hintergrund, nach oben durch einen feinen Mäander abgeschlossen, bewegen sich die Figuren wie auf einer nur wenig vorspringenden Bühne; Dionysos und Ariadne sitzen eng verbunden nebeneinander, Silene, Mänaden und Flügeldämonen bewegen sich neben offensichtlich



473 Mysterienvilla, Pompeji



474 Tanzender Faun, Neapel

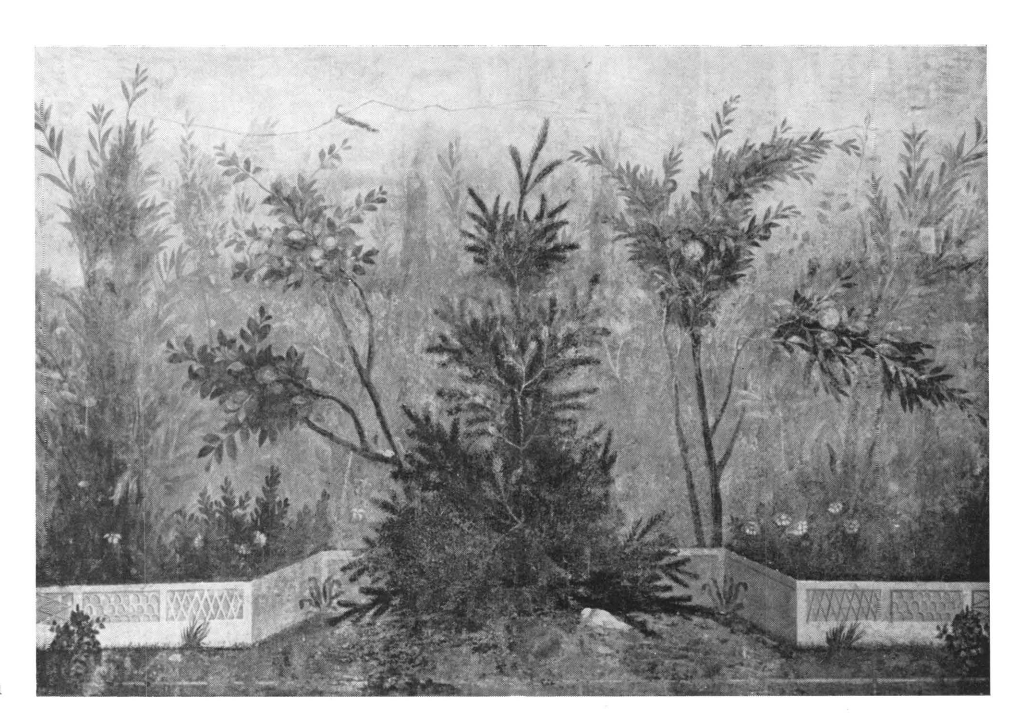
Sterblichen. Sie sind teils einzeln schreitend, teils in Gruppen dargestellt, und das Geschehen einer Mysterienhandlung, das uns dunkel bleibt, verbindet das Ganze. In der Monumentalität der Figuren erinnert der nur von leichter Bewegung durchzogene Fries an den des Pergamonaltares, und das bedrückte Schweigen, in das nur um so deutlicher vereinzelte Worte zu dringen scheinen, findet in manchen Bildern des Telephos-Frieses Entsprechungen.

Mehr aber als die ernste Eindringlichkeit solcher monumentalen Gemälde eigneten sich für Zwecke der Dekoration die heiteren Bilder aus der Welt der Eroten, Hirten, Satyrn und aus der Natur. Der ausgelassen heiter tanzende Satyr (474), nach dem das Haus des Fauns benannt wurde, setzt die Reihe der Werke fort, die mit dem

Satyr des Lysippos (418) begann. Die in Pompeji gefundene Plastik gibt im übrigen dasselbe Bild wie die Wandgemälde; nur wenige wirkliche Kopien befinden sich unter den in Pompeji und Herkulaneum gefundenen Werken, der Doryphoros des Polyklet (195, 196), der Bronzeringer (377) und eine Reihe von Porträts, unter denen die griechischen Fürsten (356, 358) einen breiten Raum einnehmen. Die große Menge der Statuen und Statuetten erweisen sich entweder als Umbildungen älterer Vorbilder oder als freie Neuschöpfungen in der Art des tanzenden Satyrn. Im Stil und auch in seiner Bewegung wirkt er etwas geziert, als tanze er hier im Atrium des Hauses und nicht in freier Natur. Überhaupt wird die idyllische, arkadische



475 Landschaft, Neapel



476 Gartensaal der Livia

Landschaft mit ihren Heiligtümern, Hirten und Tieren (475) leicht zu einem sorgfältig gehüteten Park. Die menschliche, schützende Hand verrät sich aber nicht immer so deutlich wie bei dem Garten, dessen Bild einen Raum des Hauses der Livia (476) in Rom umzieht. Bäume und blühende Sträucher sind sorgfältig vom Gärtner gesetzt, von feinen Gittern eingefaßt, und die bunten Vögel fühlen sich herumflatternd und auf den Ästen sitzend ebenso wohl wie in den goldenen Käfigen. Überall liegt das menschliche Auge sorgsam wachend und schützend über der Natur, wo sich auch das Tier sicher fühlt und sorglos mit den Jungen spielt (477).



477 Sarkophag, Rom

Wie sehr hier die griechische und die römische Welt zusammenhängen, zeigt die Geschichte von Romulus und Remus, die, als Söhne des Mars und der Rhea Silvia ausgesetzt, von der Wölfin gesäugt wurden. Auf das Bild von dem Hirten, dessen Zusammenleben mit den ihm anvertrauten Tieren wie einer Dichtung Theokrits entnommen wirkte (425), wurde bei der Illustration jenes Momentes zurückgegriffen, da Faustulus Wölfin und Zwillinge findet und ungläubig auf dies Wunder der Natur blickt. Auf einer Gemme (478) und auf anderen Denkmälern, zum Beispiel einem Denar des Sextus Pompeius Fostlus aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr., erscheint dieses Bild, das die Quellen der römischen Kraft in der Natur, bei Tieren und Hirten sucht und darin ein Gegenstück zu der Auffindung des Telephos (442) ist. Unter der Wirkung dieser Variante der Telephos-Sage wird für den Kopisten jenes pompejanischen Gemäldes (364) der Gedanke an die Gründer Roms mitgespielt haben, und es wäre denkbar, daß man dabei auch die Arkadia in einem neuen Lichte gesehen hat, jetzt da das pergamenische Reich Teil des großen römischen war. Nun herrschte allgemeiner Frieden, die Pax Romana, in der verwirklicht ist, was schon Alexander vorschwebte. Heiterkeit, Glück und sicherer Lebensgenuß sind die Früchte der Mühen. Wie eine Erinnerung an das Gemälde des Aetion (348) wirkt der Silberbecher aus Pompeji (479) mit dem gelagerten Paar auf der Kline neben dem Eros, der mit den Waffen spielt.



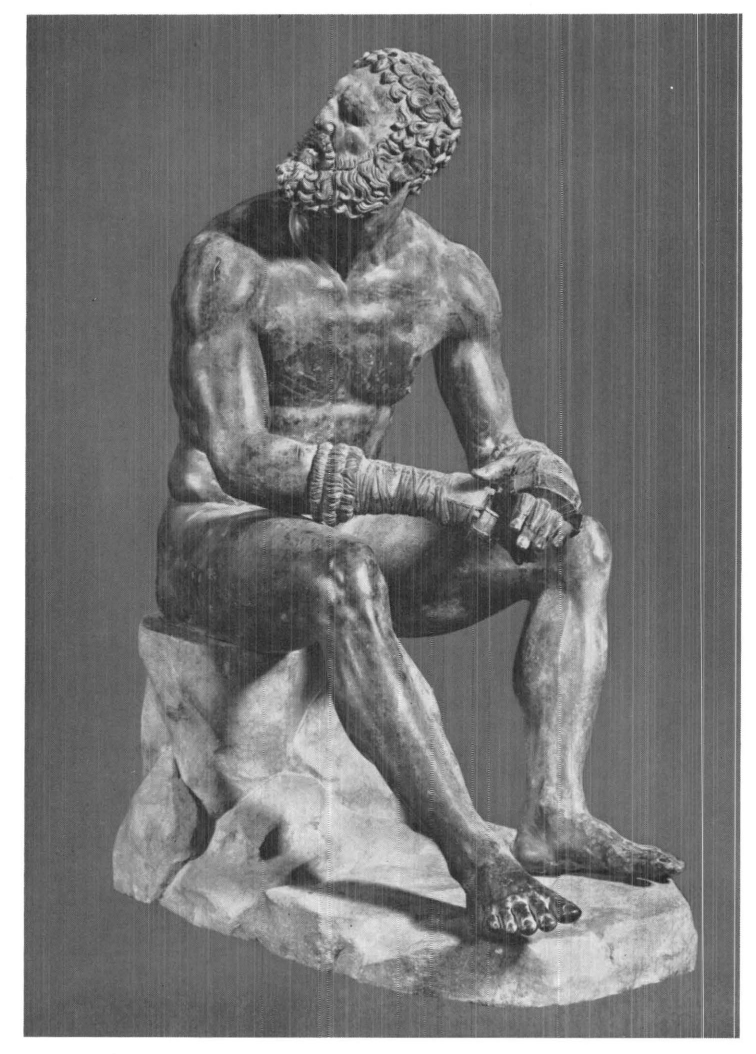
478 Karneol

Wenn in Pompeji der Eindruck eines ungestörten Fortlebens griechischer Kunst unter römischer Herrschaft entsteht, so entspricht das auch dem, was wir von der Kunst in Rom selbst wissen. Hier arbeiteten griechische Künstler, wenn sie nicht in der Heimat – aber für Rom – Aufträge ausführten. Rhodische Künstler hatten die Laokoon-Gruppe gemacht, aus Rhodos kam die Gruppe von der Bestrafung der Dirke, aus Ephesos stammt Agasias, der Künstler des «Borghesischen Fechters». Zwei in Rom gefundene Statuen sind von Apollonios, dem Sohn des Nestor, aus Athen, signiert. Die eine ist der sogenannte Torso vom Belvedere, den Michelangelo hoch verehrte, weil an diesem gigantischen Körper die Muskeln mit größter Genauigkeit wiedergegeben sind. Vielleicht war die Wirkung dieses Kolosses ursprünglich noch dadurch gesteigert, daß daneben ein zart-jugendliches Wesen stand, denn möglicherweise war der Torso Teil einer Gruppe, die Marsyas und Olympos beim Flötenunterricht darstellte. Von dem gleichen Künstler ist die Bronzestatue eines sitzenden Faustkämpfers im Thermenmuseum, Rom (480), signiert; die Inschrift ist

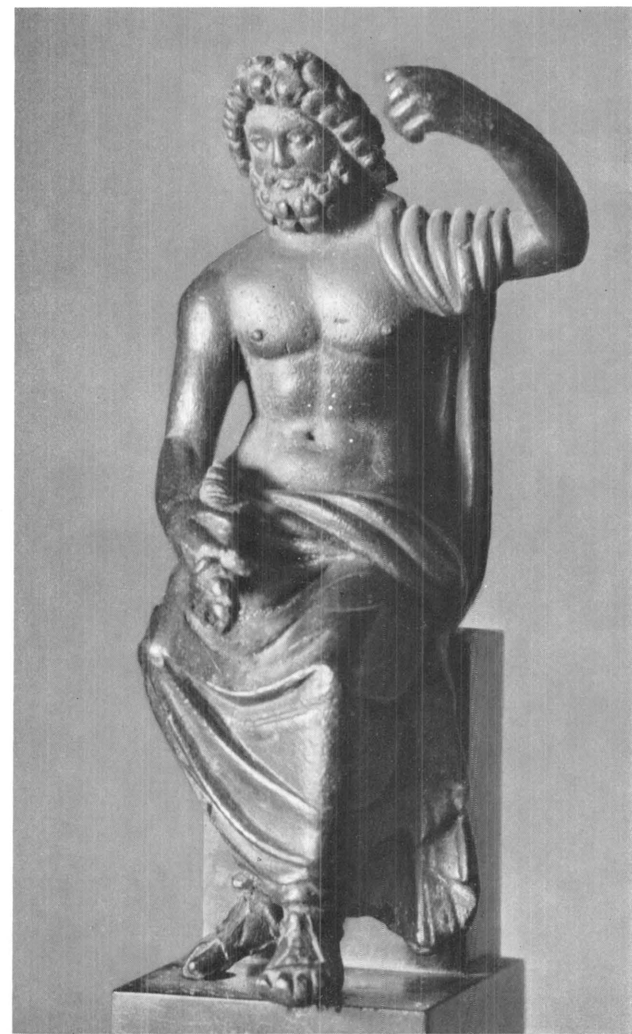


479 Silberbecher, Neapel

kaum leserlich und erst vor wenigen Jahren entdeckt worden. Beide Statuen standen im Altertum wohl in den Thermen des Konstantin, und auch die Bronzestatue fixiert einen Gegensatz, den Zwiespalt im Dasein eines alternden Boxers. Die ungeschlachte Kraft des Athleten, der ausruhend, das Gesicht und den Körper voller Spuren des erbarmungslosen Kampfes mit schweiß- und blutverklebten Haaren und zerdrückter Nase, eine herausfordernde Pose einnimmt, ist nicht so überzeugend. Seine Kräfte scheinen erschöpft zu sein, der kolossale Körper nutzlos, der Blick über die Schulter mehr eine Geste der Verzweiflung. Der Künstler Apollonios hatte einen feinen Sinn dafür, was den Naturmenschen vom gebildeten, und den dumpfen Berufsboxer vom Ideal des Olympioniken trennt. Ob Apollonios in Rom arbeitete, ist nicht bekannt, es sei denn, er wäre identisch mit jenem Apollonios, der um die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. die Kultstatue des Jupiter Capitolinus erneuerte. Jedoch ist der Name nicht selten und uns bereits durch den Kopisten und den aus Tralleis vertraut. Der Schöpfer der Jupiter-Statue, der ohne einen Vaternamen



480 Faustkämpfer des Apollonios

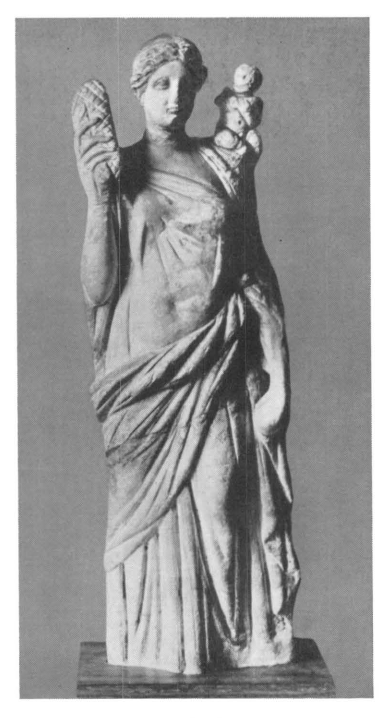


481 Jupiter, Privatbesitz

genannt wird, ist aber vermutlich wie zwei seiner Namensvettern ein Athener gewesen. Sein berühmtes Werk hat auf zahlreiche Bronzestatuetten eingewirkt, die den Gott wiedergeben (481) und die immerhin soviel zeigen, daß sich Apollonios an die bedeutendste Zeus-Statue des Altertums, die des Phidias, angeschlossen hat. Auch der Zeus von Otricoli (283) war ihm Vorbild.

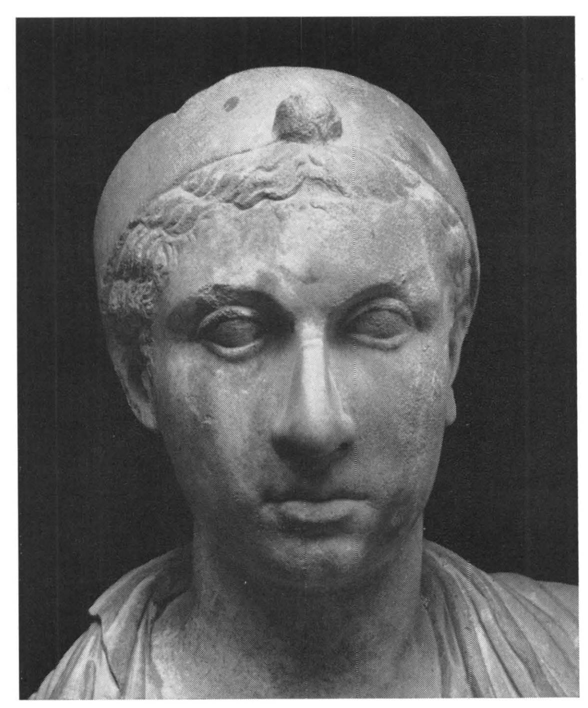
Dieser bedeutende Auftrag hatte den Apollonios mit Sicherheit nach Rom gezogen, wo zahlreiche andere und eben die berühmtesten Künstler arbeiteten. Pasiteles war

aus Unteritalien dorthin gekommen und bildete hier seine Schüler aus, wie auch der von Lucullus und von Caesar mit Aufträgen bedachte Bildhauer Arkesilaos seine uns nicht bekannte griechische Heimat mit der Hauptstadt der Welt vertauschte. Für Lucullus schuf er das Kultbild im Tempel der Felicitas, für Caesar das Bild der Venus Genetrix im Tempel auf dem Forum Caesaris. Es ist vielleicht in einigen Marmorstatuetten (482) nachgebildet, welche die Göttin vollbekleidet mit einem Eros auf der Schulter zeigen, auch mit einem Kind an der Seite, das wohl Julus, der Enkel der Aphrodite, ist. Unbekannt ist der Künstler, dem Caesar den Auftrag für eine goldne Statue der Kleopatra gab, die in dem gleichen Tempel aufgestellt wurde, doch liegt es nahe, auch hier an Arkesilaos zu denken. Denn offenbar spielte diese Statue auf die Kultstatue der Venus an, indem sich auch an der Schulter der Kleopatra ein kleines Kind, Caesarion – der Sohn Caesars – wie ein Eros niedergelassen hatte. An dem erhaltenen Bildnis der Kleopatra (483) scheint eine Stelle an der Wange von der Berührung mit der Hand des Kindes herzurühren. Es entsprach dem Geschmack der Zeit, bei Bildnissen von Kindern diesen die äußere Ge-





482 Venus, Privatbesitz



483 Kleopatra, Vatikan

stalt von Eroten zu geben, und an der berühmten Statue des Augustus ist der Eros (484), der auf dem Delphin reitet, ganz offensichtlich das Bildnis eines kaiserlichen Prinzen. Das Porträt der Kleopatra, das mit großer Wahrscheinlichkeit die Statue im Tempel der Venus Genetrix wiedergibt, die im Jahre 46 v. Chr. anläßlich des Besuches der Kleopatra und des Caesarion in Rom errichtet wurde, bestätigt die Äußerung des Plutarch, daß ihr Zauber, dem Caesar und Antonius erlagen, weniger auf wirklicher Schönheit als auf ihrem Geist und Wesen beruhte. Das verbindet Kleopatra mit Aspasia (227), der sie ähnelt, obwohl doch Jahrhunderte die beiden Frauen trennen. Wenn auch die schriftliche Überlieferung nichts von Porträts des Arkesilaos berichtet, so ergibt sich doch durch die dort aufgezählten Werke das Bild eines sehr vielseitigen Künstlers, der für Römer und in Rom arbeitete und in hohem Ansehen stand. Seine Arbeiten, selbst seine Modelle zu



484 Amor (s. 510), Vatikan

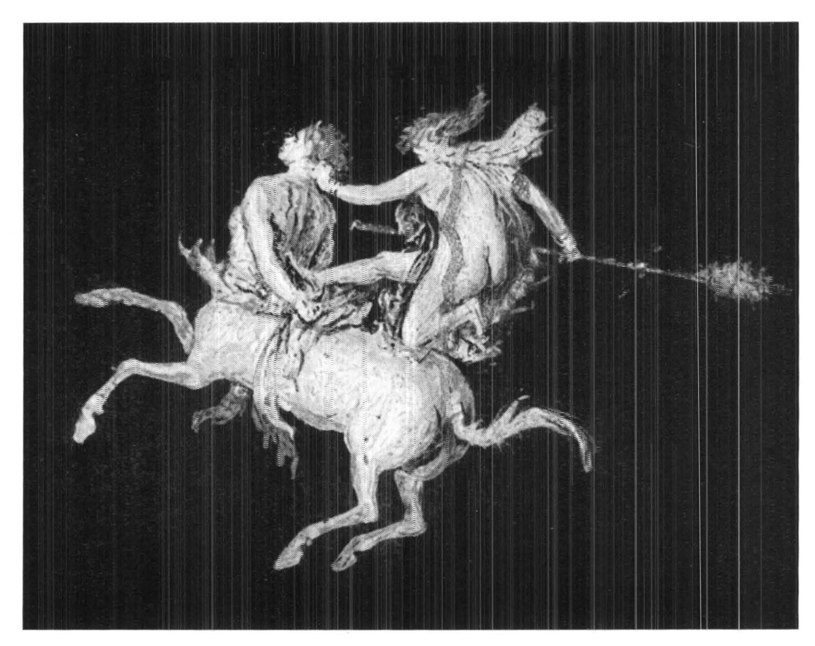


485 Kentaur und Eros, Paris



486/487 Silberbecher, Neapel

ihnen, waren von Kennern der Kunst sehr begehrt. Auch in der Sammlung des Asinius Pollio waren Statuen von ihm, nämlich Kentauren, die Nymphen auf dem Rücken trugen, und im Besitze des Varro war eine Löwin, die von Eroten spielend gefesselt wurde. Diese Themen zeigen eine nahe Verwandtschaft mit Kentaurenfiguren, die in mehreren Exemplaren erhalten und in einem Falle von Aristeas und Papias aus Aphrodisias signiert sind. Im Stile stehen sie dem großen Fries von Pergamon nahe. Das Thema ist eine geistreiche Gegenüberstellung: Beide Kentauren, der alte wie der junge, tragen einen Eros auf dem Rücken, der den einen zu jauchzender Freude und Ausgelassenheit, den anderen zu wehmütiger Erinnerung und quälendem Schmerz veranlaßt (485). Der Reiz dieser Statuen liegt darin, daß ein so zierliches Wesen, wie der Eros, die kraftvollen Naturgestalten so mühelos bezwingt. Der junge Kentaur bewegt sich frei, aber der alte ist gefesselt und erinnert mit seiner schmerzlichen Kopfwendung an den Laokoon. Die Stimmung der Kentaurenbilder des Arkesilaos wird ähnlich gewesen sein; auch in Pompeji klingt das Thema an. Gegenüberstellung von Jung und Alt gibt das Relief eines dort gefundenen Silberbechers (486, 487), wobei der eine Eros dem jungen Kentauren freudig zuwinkt, der auf dem Rücken des alten sich abwendet. Emblemhaft klein steht das Bildchen eines Kentauren, den eine Mänade von hinten



488 Kentaur und Mänade, Neapel

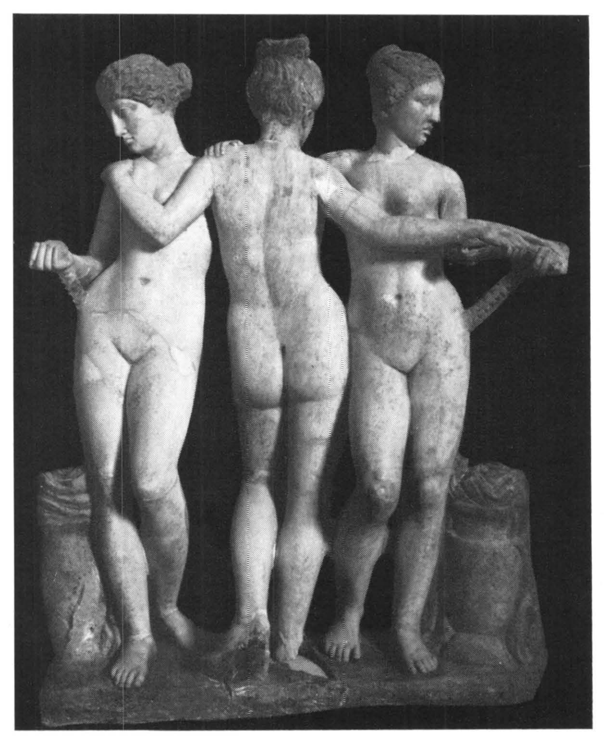


489 Polyphem, Neapel

anspringt und an den Haaren zieht (488), auf der gleichmäßigen, dunklen Wandfläche wie ein geistreicher Einfall. Immer wieder überwindet das Schwache das an Kräften weit Überlegene, dank einer besonderen ihm innewohnenden Macht. Selbst Polyphem ist schwach geworden, weil er Galathea liebt. Dieses Thema, von Kallimachos in seiner «Galathea» und von Theokrit mit geistreichen Varianten in seinen Idyllen behandelt, gestaltete ein herkulanensisches Wandbild (489) und ein anderes in Rom. Dort versucht der Riese im Wasser stehend die schöne Nymphe zu erhaschen, hier empfängt er von einem auf dem Delphin reitenden Eros einen Liebesbrief. Gierig greift der einst schreckenerregende Polyphem nach ihm, aber hoffnungslos ist sein Verlangen, die Gunst der Galathea zu erringen; seine Größe und seine Kraft sind ihm nur im Wege. Lächerlich ist sein Versuch, Künste zu erlernen, die ihm nicht anstehen, zur Leier zu greifen, ein Liebeslied anzustimmen. Er wird von Eros an der Nase herumgeführt, wird zum Gespött; ungeistige Gewalt muß in der Ars Amandi unterliegen.

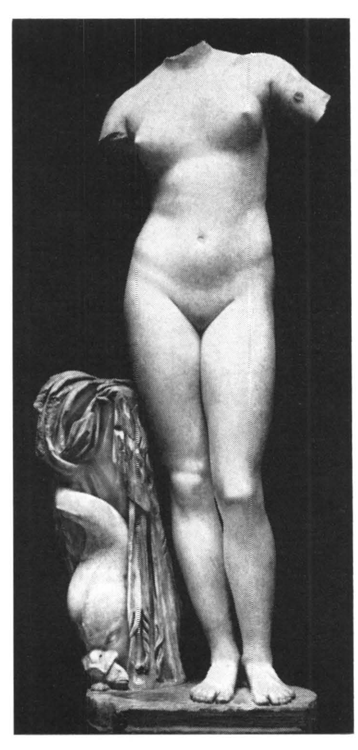
In Rom und Pompeji, in der Plastik und Malerei äußert sich in gleicher Weise die Freude an diesem heiteren, geistreichen Spiel. Aus der Fülle der vor Augen stehenden Kunstwerke entstanden neue Einfälle, die oft sofort eine Welle von Nach-

ahmungen hervorriefen. Dies ist der Fall bei der berühmten Gruppe der Drei Grazien. Sie sind als Gemälde aus Pompeji, als Relief und als plastische Gruppe (490) in zahlreichen Fassungen bekannt, und man kann nur vermuten, daß die Erfindung ursprünglich in der Plastik gemacht worden ist. Aber keines dieser Bilder gleicht dem anderen gänzlich; denn es handelt sich nicht um Kopien, sondern um Varianten, die frei mit der einmal gemachten Erfindung umgingen. Der unbekannte Künstler hat mit ihr die Möglichkeit geschaffen, die Schönheit des weiblichen Körpers auf einen Blick von verschiedenen Seiten zu zeigen, aber diese erste Fassung war im einzelnen nicht verbindlich, wenn je nach Zeit und Geschmack Änderungen gewünscht wurden. Sie läßt sich daher auch nicht sicher fixieren, da selbst das Motiv des Händeauflegens, das die drei Mädchen verbindet, vom Nachahmer aufgegeben werden kann; ohne Attribute stehen sie dann einzeln nebeneinander, jede einer Aphrodite gleich. Und fast wie eine Gestalt dieser Gruppe wirkt die Aphrodite von Kyrene (491), die weit mehr als die melische (403) die Reize des weiblichen Körpers





490 Drei Grazien, Kyrene



491 Aphrodite aus Kyrene

in spiegelndem Marmor offenbart. Auch sie ist keine Kopie, vielmehr scheint sich in ihr das aus vielen Darstellungen der Göttin bekannte Schönheitsideal zu einer letzten Vollkommenheit zu steigern. Auch die Drei Grazien sind mit einem Blick auf die Kunst des 4. Jahrhunderts geschaffen.

Aus der als vorbildlich empfundenen Kunst der Vergangenheit und der gleichzeitig weiterlebenden Tradition ist längst eine Einheit geworden, deren Komponenten sich fest miteinander verbinden. Es ist die Kunst des Römischen Imperiums, jene Kunst, deren Zeugen die großen Museen füllen und die bis zu Winckelmann als eine Ganzheit gelten konnte, als die klassische antike Kunst, die durch Jahrhunderte unverändert geblieben sei.

Je nach der Einstellung der Herrscher kam diese oder die andere Epoche der großen Vergangenheit wiederbelebt zu neuer Bedeutung; bekannt ist der Klassizismus unter Augustus und Hadrian. Doch mit dem Fortschreiten der Zeit veränderten sich auch hier die Perspektiven, so daß für die spätere Zeit des Römischen Kaiserreiches bereits Augustus oder Trajan und auch die Kunst unter diesen Kaisern als ideal und vorbildlich gelten konnten. Schon Claudius ließ Alexander-Bilder in Bildnisse des Augustus umändern, als habe er dem alten Ideal ein neues entgegensetzen wollen. So mischen sich bei den späteren Kunstdenkmälern abermals neue Züge mit alten, vertrauten. Jene Silberschale mit der Wiedergabe eines Gemäldes aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. (492) stammt wohl erst aus dem 6. Jahrhundert n. Chr. und ist wie ein letztes Echo eines großen griechischen Kunstwerkes in schon halb barbarischer Zeit. Ebenfalls ein Werk des 6. Jahrhunderts n. Chr. ist die Silberschale in Leningrad (493) mit dem Bild eines Hirten und seiner Herde. Da der Hirte Porträtzüge zu haben scheint, denkt man an den Dichter Theokrit, der hier ins Dichten versunken inmitten der Natur und der Tiere auf einem Steine sitzt. Es wäre dann ein Bild des 3. Jahrhunderts v. Chr. als Vorlage anzunehmen, das vermutlich durch viele Zwischenglieder dem späten Toreuten bekannt war. Wahrscheinlich kopierte er überhaupt eine ältere römische Silberarbeit, denn damals war die Kunst des frühen Römischen Reiches längst in den Rang einer klassischen aufgerückt. Die weihrauchopfernde Frau auf dem Elfenbeindiptychon der Symmachi in London (494) steht in so klassischem Gewand des 4. Jahrhunderts v. Chr. am Altar, ihre Haltung und Gebärde sind so klassisch, wie auch das flache Relief und die nur angedeutete Umgebung, daß die Frage, ob Anregungen aus der praxitelischen



492
Silberschale, Paris

493
Silberschale aus Klimowa

Kunst benutzt wurden oder ob eine ungebrochene Tradition von dort über Gestalten wie die der Menelaosgruppe (466) und der Ara Pacis (517) unmittelbar zu diesem um 400 n.Chr. entstandenen Relief führt, nicht zu beantworten ist. Und es gibt viele solcher Fälle.

Die Kunst des Römischen Imperiums diente aber nicht nur – wie es bisher vielleicht scheinen mochte – dem Luxus, dem Schmuck der Häuser, Gärten und des Gerätes; auch von den Kultbildern war bereits die Rede, die als Mittelpunkte der Götterverehrung einen wichtigen Platz einnehmen. Doch sind noch zwei Kunstgattungen zu betrachten, die unmittelbarer mit dem römischen Leben zusammenhängen, die Bildniskunst und die historischen Darstellungen.

Es war ein selten glückliches Zusammentreffen, daß die Römer wie kaum ein anderes Volk Bedarf an Kunstwerken hatten, an Denkmälern zur Verewigung geschichtlicher Ereignisse, an Ehrenstatuen für Beamte, Feldherren und Kaiser, und daß auf der anderen Seite die griechischen Künstler, die nach Rom kamen, für diese neuen Aufgaben auf das beste vorbereitet waren. Diese Aufträge sind politischer Natur und stehen stärker als andere im Mittelpunkt des öffentlichen

Interesses. Hier kamen die Künstler in engen Kontakt mit der Vorstellungswelt der Römer, deren Religiosität glanzvolle Götterbilder, deren ausgeprägter Sinn für das Dokumentarische Gemälde und Reliefs von Schlachten, vom Auszug des Kaisers, von der Niederwerfung der Gegner und vom glücklichen, triumphalen Heimkehren forderte. Der Wunsch, im Gedächtnis der Enkel weiterzuleben, konnte in erster Linie durch dauerhafte und getreue Bildnisse erfüllt werden. Den griechischen Künstlern blieb es dabei überlassen, im Sinne der Verse des Vergil ihre höchste Geschicklichkeit zu beweisen, dem Römer kam es mehr auf die Tatsache an, daß seine Person und sein Name der Vergänglichkeit entrissen wurden. Man ermißt die Bedeutung dieses Wunsches daran, daß die Strafe der «damnatio memoriae», welche die Zerstörung aller Bildnisse und Darstellungen des Betroffenen einschließt, die schlimmste und endgültigste war, kam sie doch einer Auslöschung für alle Ewigkeit gleich.

Die griechischen Künstler hatten schon in der Vergangenheit bewiesen, daß sie neue Aufgaben, die ihnen von fremden Auftraggebern zukamen, meistern konnten und daß sie auch gerne die Heimat verließen, um das Glück in der Ferne zu suchen. An Damophilos und Gorgasos, die im Jahre 493 v. Chr. den Cerestempel in Rom ausschmückten, wurde bereits erinnert, und es wird sich bei ihnen nicht um Einzelfälle gehandelt haben. Etwa nach dem Peloponnesischen Kriege könnten Künstler ausgewandert sein, da Athen an Bedeutung verloren hatte. Es lockten die prächtigen Grabbauten, die sich Herrscher in Kleinasien errichten ließen (256, 325). Die griechischen Künstler paßten sich schnell der veränderten Situation an und fügten sich den fremden Wünschen. Diese Grabtempel waren überreich mit Statuen und Reliefs geschmückt, mit Bildern aus der griechischen Sage, welche die an griechischer Kultur interessierten Herrscher natürlich kannten, und mit Szenen aus dem Leben der Grabherren, Opfer, Paraden, Audienzen nach persischer Sitte, Belagerungen von Städten und mit Darstellungen von Kämpfen, also Erinnerungen, die dem Auftraggeber weit mehr bedeuteten. Um gerade solche Kämpfe um Städte übersichtlich darstellen zu können, erfanden die Künstler aus orientalischer Tradition schöpfend einen chronikhaften Bilderstil, der von erhöhtem Standpunkt aus Einblick bot. So führten ungewohnte Wünsche zu neuen Mitteln und das Kennenlernen fremdländischer Umgebung zur Schärfung des eigenen Auges. Denn aus dem griechischen Mutterland ist kaum ein Denkmal bekannt, das etwa das



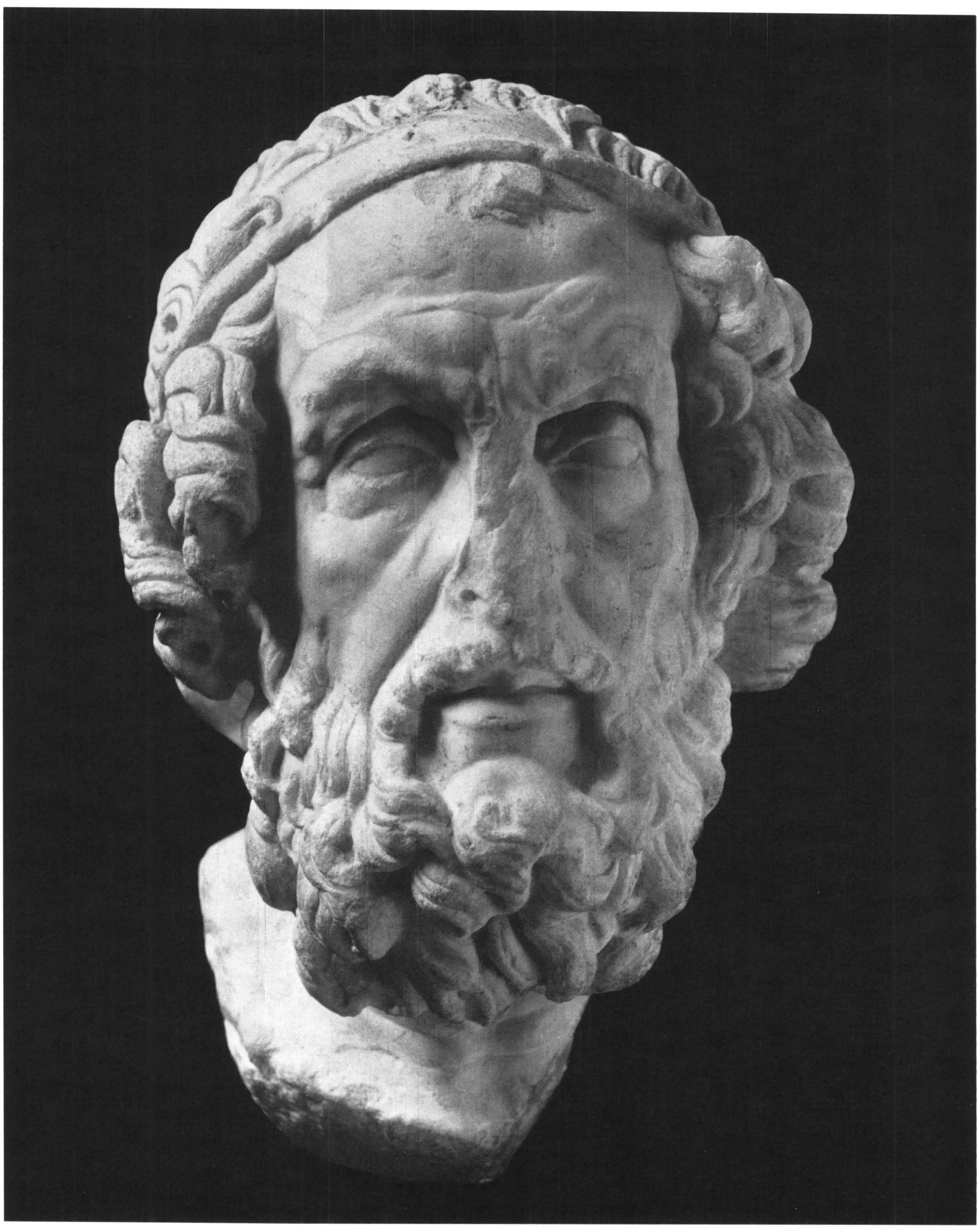
494 Elfenbeinrelief, London

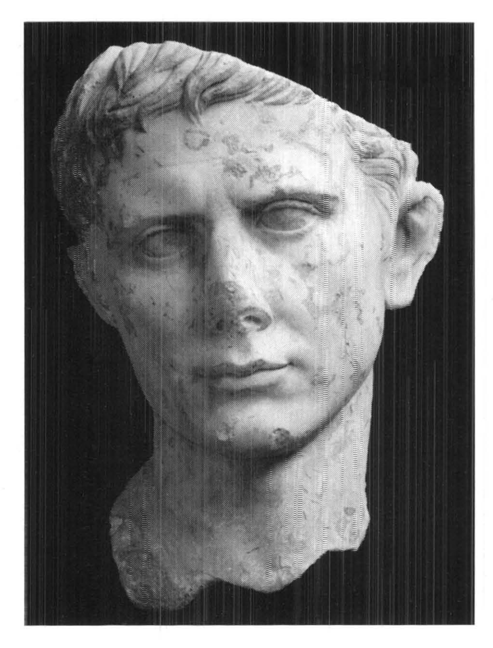
Leben der Pferde so überzeugend und frei von Schablone schildert wie ein Silbergefäß, das ein griechischer Künstler im Auftrag skythischer Fürsten ausführte. Man sieht es diesen Reliefs an, daß an Ort und Stelle Studien gemacht worden waren, und die Darstellung der Skythen, ihrer Jagden und Trinkgelage, verrät eingehende Kenntnis der Landessitten und ein feines Verständnis dafür.

Polybios hat manches, was ihm auffiel an römischen Sitten, in seinem Geschichtswerk beschrieben, so den Pomp, der bei Leichenbegängnissen entfaltet wurde. Im Rahmen der Ahnenverehrung hatte man sich, um die Züge der Familienmitglieder zu erhalten, lange mit einem unvollkommenen, unkünstlerischen, weil mechanischen Abdruckverfahren begnügen müssen. Man verwendete dazu offenbar Wachs, das sich leicht verarbeiten und vor allem täuschend naturgetreu bemalen ließ, auch war es von geringem Gewicht, was wichtig war, weil diese Abbilder nicht nur als Ahnenreihe im Atrium der Häuser aufgestellt waren, sondern auch bei Leichenbegängnissen mitschreitenden Schauspielern als Masken dienen und ihnen die nötige Ähnlichkeit mit dem betreffenden Vorfahren verleihen sollten. Diese Sitte hielt sich lange Zeit, und noch Tacitus beschreibt bei der Beerdigung des Drusus den Aufmarsch der Ahnen, deren Reihe von Äneas und Romulus bis zu den Claudiern reichte. Das Material dieser Masken war leicht und vergänglich, sie selbst waren aber gewiß Bildnisse hoher Qualität, denn längst hatte griechische Porträtkunst die eigenen mechanischen und unzulänglichen Versuche abgelöst, mochte wohl auch das aus alter Sitte für Ahnenbildnisse verwendete Wachs noch nicht ganz durch Bronze und Marmor verdrängt gewesen sein.

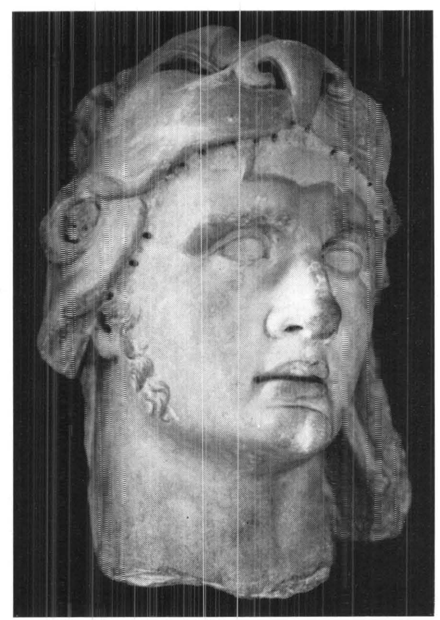
Die griechische Bildniskunst hatte in dem Idealbildnis des Homer (495), das seine Berühmtheit in römischer Zeit durch mehr als zwanzig Wiederholungen beweist, die großartigste Deutung des Dichterheros gefunden. Es ist dem Laokoon verwandt und wohl auch ungefähr gleichzeitig entstanden. Schon eines der ersten griechischen Bildnisse galt dem Dichtertum des blinden Greises (173); es drang auch ohne die detaillierten anatomischen und pathologischen Beobachtungen in die Welt des göttlichen Sehers ein. Jetzt ist die Blindheit des Dichters und das vom Alter gezeichnete Antlitz nach sorgfältigen Naturstudien unheimlich treffend wiedergegeben, doch hat es der Künstler verstanden, die verfallene äußere Erscheinung zu einem Bild höchster musischer Inspiration und klarster Geistigkeit zu steigern.

495 Homer, Boston

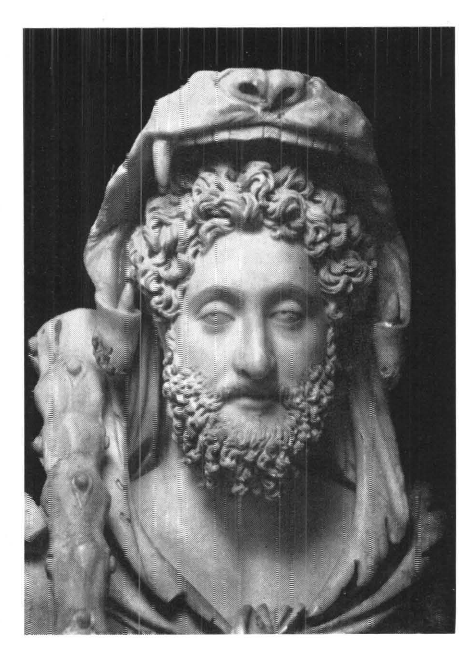




496 Augustus, Boston



497 Mithridates, Paris



498 Commodus, Rom

Im Rahmen des Alexanderreiches hatten die griechischen Künstler Gelegenheit, fremde Völker kennenzulernen und darzustellen, so daß es für sie keineswegs etwas Neues war, als sie nun in großem Maßstab Bildnisse der Römer zu machen hatten. In mancher Beziehung waren diese Römer ihnen vielleicht fremder als manche anderen Völker, die sie kannten. Allzusehr unterschied sich das römische Ideal der «Virtus», das nichts von Schönheit des Körpers und des Geistes wußte, sondern nur Einsatz für Familie und Staat, Maßhalten, Ehrfurcht vor den Eltern, Frömmigkeit und Festhalten an den Sitten kannte, von ihrem eigenen; es schien ernst und würdig, doch streng und freudlos. Dem distanzierenden Blick der griechischen Künstler verdanken wir die Bildnisse solcher Römer (447). Sie wirken wie eine Bloßstellung und bestätigen dadurch, daß sie augenscheinlich von den Auftraggebern akzeptiert wurden, erneut deren nur auf das Dokumentarische gerichtetes Interesse.

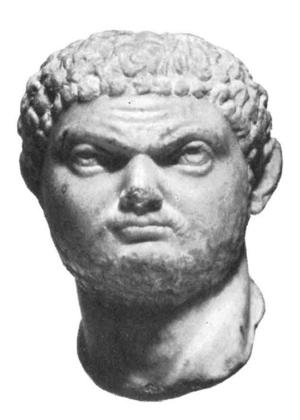
Doch rasch prägt das Eindringen griechischer Kultur die Gesichter der Römer um – wie das der Syrer, Ägypter und Perser auch. Die Bildnisse des Cicero (448), des Pompejus (449) und Caesar (450) unterschieden sich nur noch bedingt von denen der gleichzeitigen Griechen, und die stoische Vorstellung von der Gleichheit der

Menschen bestätigt sich damit. Das Bildnis des Augustus formt den Typus des gebildeten Römers, der für die Folgezeit bestimmend bleibt, ernst und würdevoll und seiner Verantwortung bewußt – dies gleichsam der römische Teil –, doch klug, frei und kultiviert – dies der griechische. Nicht immer freilich sind diese Merkmale für das Bild des Augustus so bestimmend gewesen wie für sein Altersbild (496). In der Jugend jagte auch er dem Vorbild Alexander nach, und auf der Höhe seines Lebens gab er sich stolzer und offizieller (510); da war noch kein Platz für die menschlichen und persönlichen Züge, die das Bild des alternden und ohne Erben gebliebenen Herrschers so anziehend machen.

Das Wunschbild Alexanders, des zweiten Herakles, hatte sich noch einmal in der Gestalt des Mithridates VI. von Pontos (120–63 v.Chr.) verkörpert (497), der Rom so heftigen und langdauernden Widerstand entgegensetzte. Die Löwenkappe bedeckt sein Haupt als äußeres Zeichen, das ihn mit Alexander und Herakles verbindet. Er will die Welt von der Herrschaft der Römer befreien und sie bändigen, wie es einst Herakles mit den Untieren der Vorzeit gemacht hatte. Herakles, der Kraftmensch, taucht als Ideal auch später deutlicher oder versteckter immer wieder auf. Commodus ließ sich in der virtuos gearbeiteten Marmorbüste des Konservatorenpalastes, Rom (498), als neuer Herakles mit dem Löwenfell auf dem Kopfe darstellen, und ein unbekannter Dichter legt ihm die Worte in den Mund:

«*Des Zeus Sohn, der sieghafte Herakles bin ich,*
nicht Lucius; man zwingt mich nur, dieser zu sein.» (Anth. Gr. XI 269)

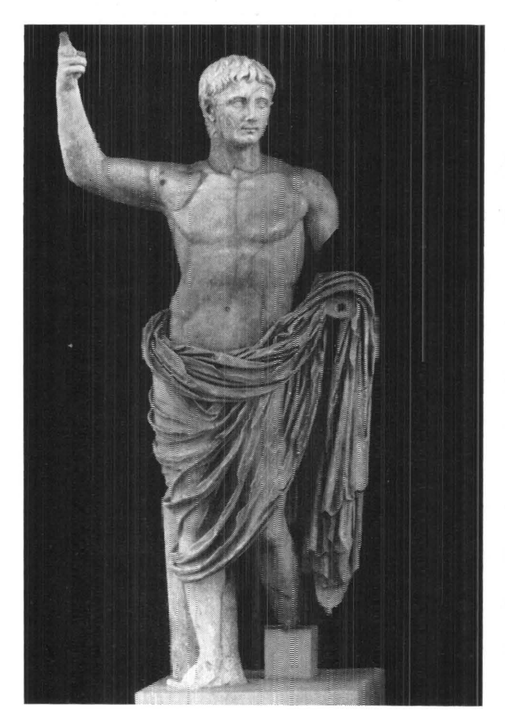
Auch andere Kaiser, wie Caracalla oder Florianus (276 n.Chr.), glichen ihre äußere Erscheinung dem Herakles an (499), und gerade unter den Soldatenkaisern des 3. Jahrhunderts setzte sich dies auf Kraft und Energie abgestellte Ideal immer stärker durch und überdeckte das eigentlich römische.


499 Florianus

Die Fülle der Macht, die ein römischer Kaiser in seiner Person vereinigte, führte ihn in die Regionen der Heroen und Götter; göttliche Abstammung nahmen nach dem Vorbild Alexanders und seiner Nachfolger auch die römischen Kaiser für sich in Anspruch. Nach dem Tode steigen sie zu den Göttern auf, und schon zu Lebzeiten werden sie göttlich verehrt. Statuen zeigen den Herrscher in göttlicher Gestalt, schon bevor der Kaiserkult fester Bestandteil römischer Religion geworden war. Wie Alexander ließ sich auch Caesar mit den Zeusattributen Ägis und Blitz

darstellen. Augustus-Statuen, wie die in Saloniki (500), zeigen den Kaiser in der Pose des Poseidon von Melos (405); er ist nackt bis auf einen Mantel, der um die Hüften geschlungen ist und vom Arm herabfällt, und hielt wohl einst göttliche Attribute in der Hand. Ähnlich in der Wirkung sind Sitzstatuen, wie die des Tiberius (501), der breit und mächtig mit kraftvoll bewegtem Körper dasitzt. Auch er ist nur mit einem Gewand bekleidet, das auf der Schulter und dem Schenkel aufliegt. So gleicht er dem Augustus, der auf einer Gemme in Wien (502) neben Roma thronend dargestellt ist, und den griechischen Herrschern, die wie jener auf dem Bild von Boscoreale (414) sich ungezwungen wie die Götter (373) mehr lagern als sitzen, als Zeichen dafür, daß sie von den großen Taten ausruhen, die ihr Glück begründeten.

Weit bescheidener ist die Wirkung der Statue, die – wie die Inschrift auf einer kleinen beigefügten Schildkröte besagt – von dem Athener Kleomenes, dem Sohn des Kleomenes, geschaffen worden ist (503). Einer dieser Künstler ist vielleicht identisch mit jenem Kleomenes, dessen «Thespiaden» sich im Besitze des Asinius





500 Augustus, Saloniki

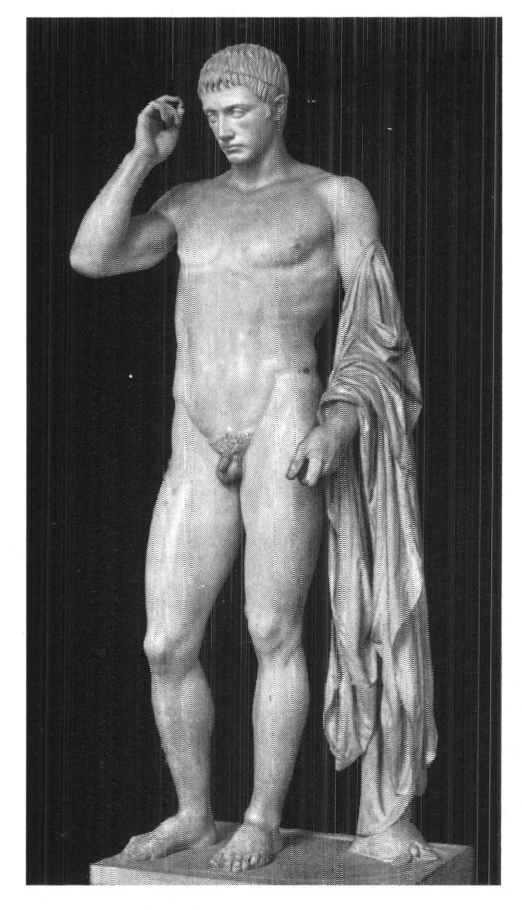


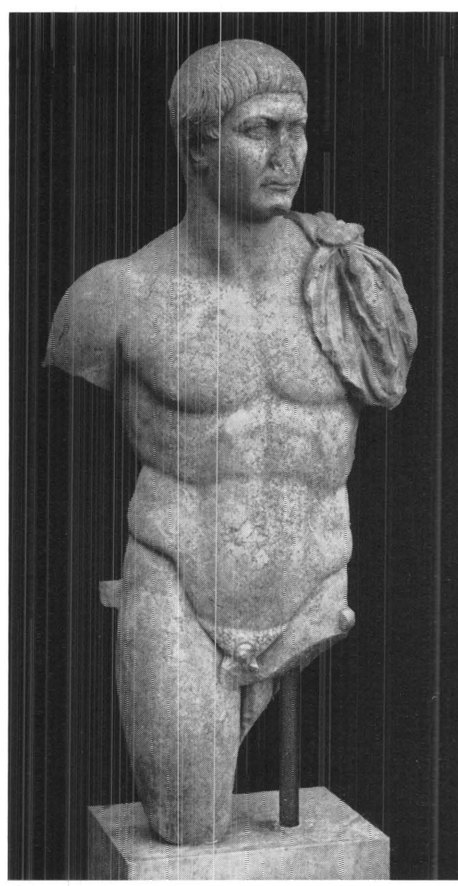
501 Tiberius, Lateran

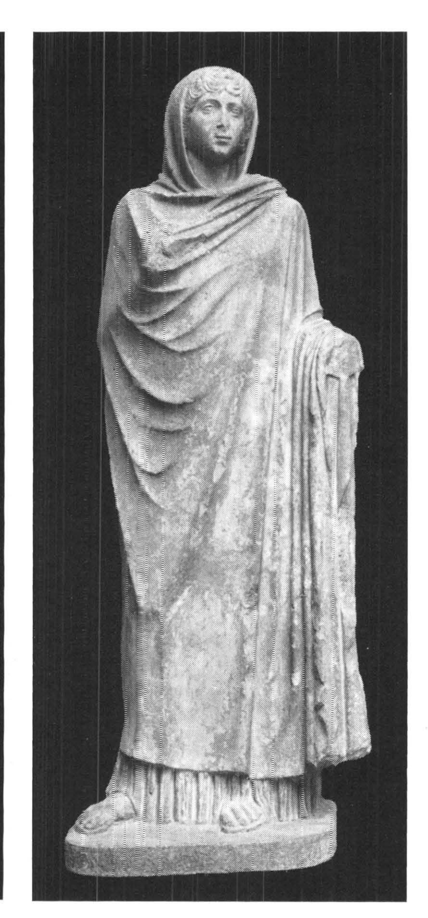


502 Sardonyx, Wien

Pollio befanden. In der signierten Statue ist der Körper die Kopie eines Werkes aus dem 5. Jahrhundert v. Chr., das einen Hermes darstellte. So ist der Römer, der in dieser Weise porträtiert wurde – vielleicht Kaiser Claudius –, mit diesem Gotte gleichgesetzt, denn der Kopf ist zwar deutlich idealisiert, aber doch sicher ein Bildnis. Die Figur ist praktisch nackt, da nur vom Arm ein Gewandstück herabhängt, und damit ist sie ein Beispiel für den Sieg des Griechentums, dessen Freiheit in dieser Beziehung bei den Römern zunächst auf erbitterten Widerstand stieß. Durch die Verwendung alter Götter- oder Heroentypen werden die Dargestellten über die Ebene des Irdischen hinausgehoben, besonders weil sie das Kostüm des täglichen Lebens abgelegt haben. Daher ist diese Form des Bildnisses immer beliebt geblieben.


503 Römer des Kleomenes

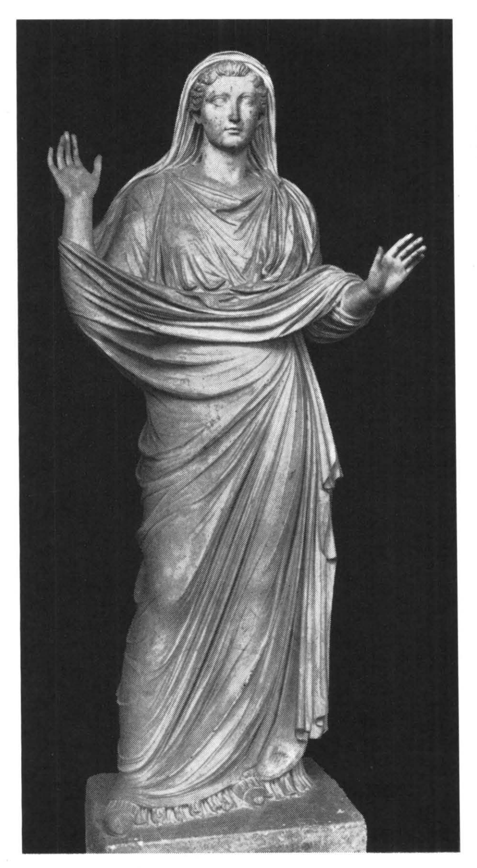

504 Trajan, Kopenhagen


505 Römerin, Berlin

Die jugendliche, heroische Statue des Trajan (504) stellte den Kaiser vielleicht ebenfalls als Hermes dar, doch ist offenbar kein bestimmtes Vorbild kopiert, sondern der Stil nur allgemein, wenn auch eng an den Polykletischen Statuen angeschlossen. Ganz offensichtlich erstreckt sich bei diesen Statuen das Porträthafte nur auf den Kopf, während der Körper ganz unverbindlich ist und nur dazu dient, die Göttlichkeit des Kaisers zu offenbaren.

Auch für die Bildnisse der Römerinnen wurde gerne ein klassischer Rahmen gewählt. Dabei sind Statuen beliebt, die strenge Gewänder haben, wie die Demeter des 5. Jahrhunderts (188); eine Kopie dieser Statue (505) ist in der Zeit des Antoninius Pius nachträglich zum Bildnis einer Frau jener Zeit umgewandelt worden. Sehr häufig wird auch der Typus der Herkulanenserin (298) als Grundlage für

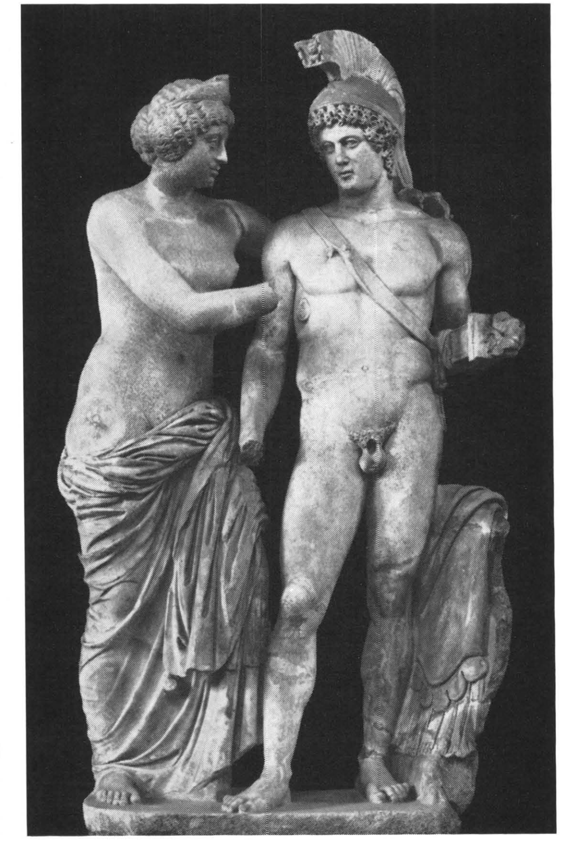
weibliche Bildnisse verwendet sowie die Betende, die vielleicht mit der Kunst des Bryaxis in Verbindung steht (295, 506). Doch fehlt es nicht an Versuchen, das reale Bildnis mit dem idealen Körper der Aphrodite zu verbinden, wenn auch dabei als Konzession an römische Sittenstrenge oft ein Gewand hinzugefügt oder das vorhandene korrigiert wird. Eine Statue in Ostia (507), wahrscheinlich ein Bildnis der Sabina, der Gemahlin Hadrians, verwendet eine berühmte Aphrodite-Statue des 5. Jahrhunderts (255) als Vorlage, doch verändert sie die Führung des Gewandes. Konsequenter und mit nacktem Oberkörper ließ sich dagegen die Kaiserin Faustina oder Crispina als Venus darstellen, zusammen mit einem Mars, der ebenfalls Porträtzüge, die des Marc Aurel oder des Commodus trägt (508). Das Vorbild für die Gestalt der Kaiserin ist eine Aphrodite aus dem Kreis des Lysippos (404), die schon



506 Sog. Livia, Vatikan



507 Sabina, Ostia

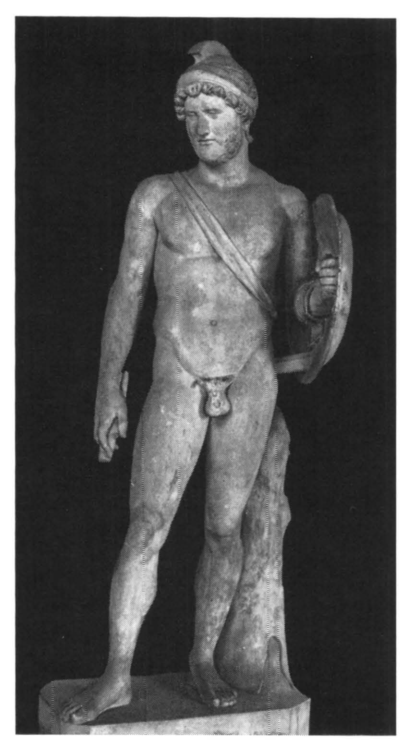


508 Kaiserpaar, Rom

von dem Meister der Aphrodite von Melos (403) umgestaltet worden war. Das Vorbild für den Kaiser ist dagegen eines Ares-Statue des 5. Jahrhunderts (252), und unbekümmert um diese Differenz vereinigte der Künstler die beiden Figuren zu einer Gruppe, freilich nur lose und in der Art der Gestalten des Menelaos (466). Die Ares-Statue, die den Gott nackt mit Helm und Schild darstellt, bildet auch die Grundlage eines Bildnisses des Hadrian (509), wie ja die Identifizierung des siegreichen römischen Kaisers mit dem Kriegsgott auch nahe genug lag.

Die mehr reale Variante des kriegerischen Bildnisses ist die Panzerstatue, eine verhältnismäßig späte Erfindung der griechischen Kunst. Im römischen Bereich wird der Schmuck des Panzers prächtiger und inhaltsreicher; eine der bedeutendsten dieser Statuen, die des Augustus (510), ist erhalten geblieben. Der Reliefschmuck des Panzers, der den in Polykletischem Schema aufgebauten Körper des Kaisers verdeckt, bezieht sich auf die Rückgewinnung der unter Crassus an die Parther verlorenen Feldzeichen im Jahre 20 v. Chr. Wie der Amor (484), der zu Füßen des Kaisers auf einem Delphin reitet und die Bildniszüge des C. Caesar – er wurde im Jahre des Erfolges gegen die Parther geboren – trägt, auf die göttliche Abstammung des julischen Geschlechtes hinweist und auf die glückliche Zukunft – denn er sollte einst Erbe des Augustus werden –, so auch der Schmuck des Panzers. Hier erscheint Caelus, der Gott des Himmels, Apollon, Artemis, der aufgehende Sonnengott und Tellus, die Göttin der fruchtbringenden Erde. Augustus, dem dieser glückliche Zustand, die Pax Augusta, verdankt wird und der durch eigene Kraft und durch die des römischen Heeres den Fortbestand des Friedens garantiert, ist hier Herr der Welt, Sproß der Götter und das in edler Erhabenheit über den Menschen stehende Sinnbild dieses ruhmreichen Friedens. Ähnlich wie der Künstler dieser Statue ehrte den Augustus auch die höfische Dichtung.

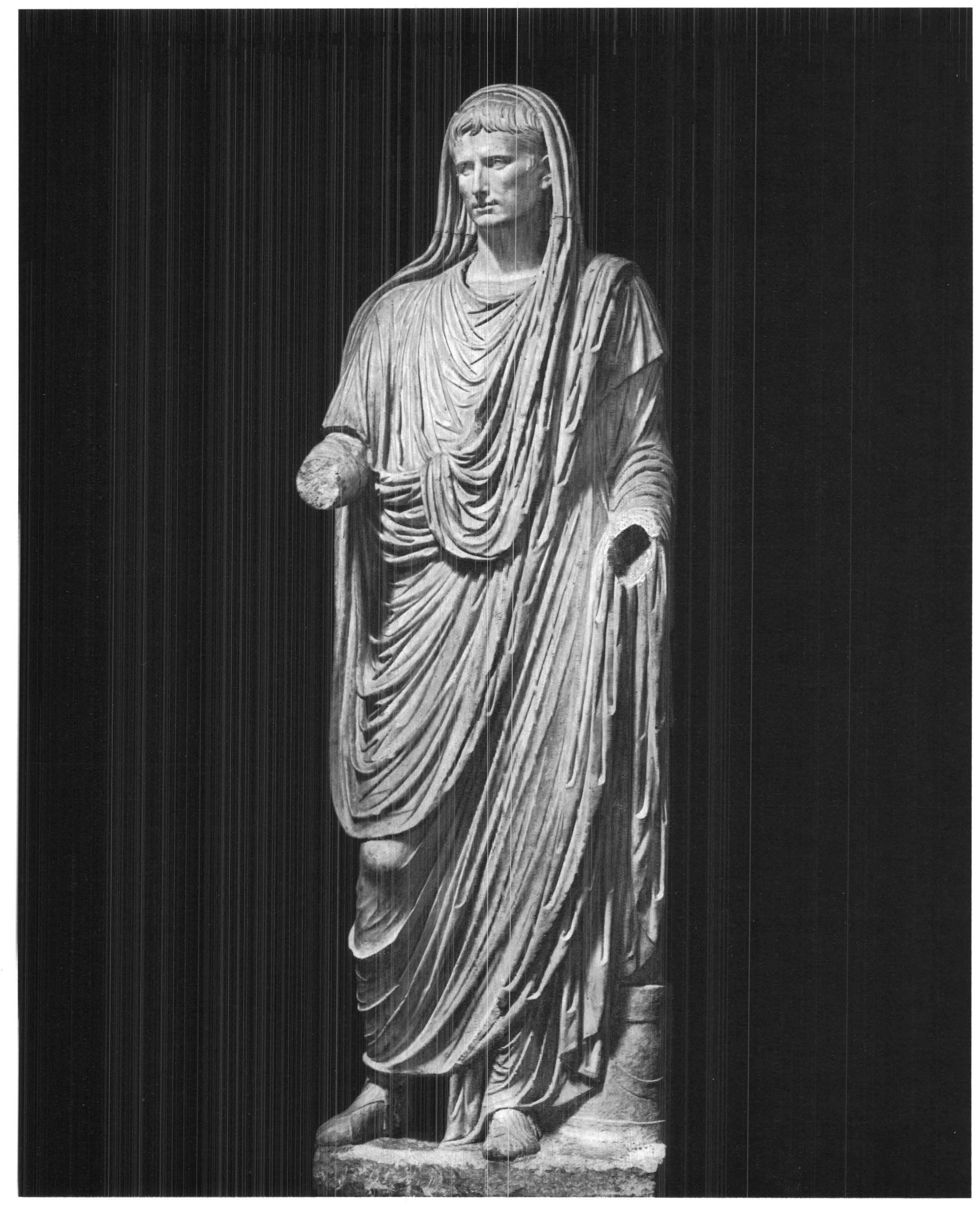
Dreihundert Jahre später lassen sich Diokletian und sein Mitkaiser Maximianus sowie die zu Nachfolgern bestimmten Caesares Galerius und Constantius Chlorus in brüderlicher Umarmung darstellen (511). Auch hier ist der Panzer Ausdruck römischer Tapferkeit und der Griff zum Schwert Zeichen der Kampfbereitschaft. Dies und die Eintracht der Regierenden, die durch die Gleichheit der Erscheinung und durch die äußere Verbundenheit dokumentiert wird, verspricht dem Volke das Andauern des erreichten Friedens, an den es nach der dunklen Zeit der Soldatenkaiser nicht mehr glauben konnte.

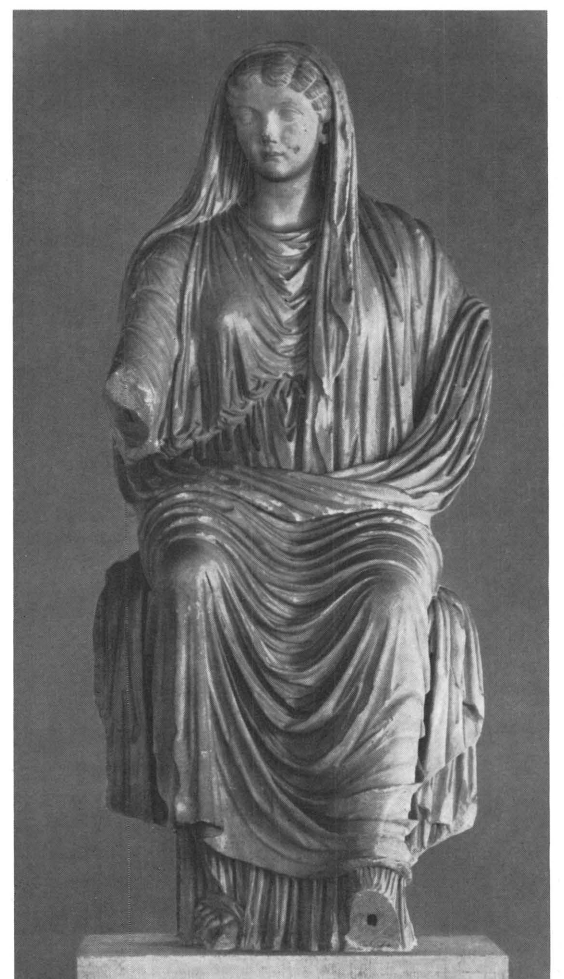

509 Hadrian, Rom


510 Augustus aus Prima Porta

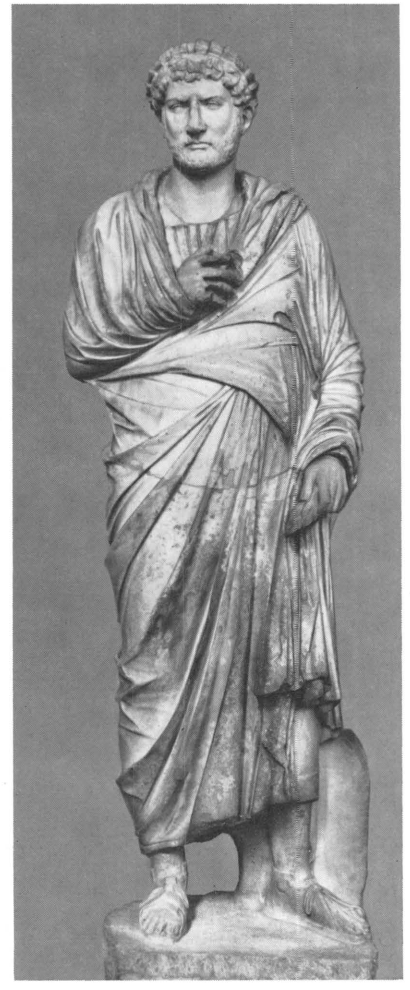

511 Kaisergruppe, Venedig

Echt römisch und Sinnbild der Römertugend ist die Togastatue. Die Nationaltracht der Römer, Tunika und Toga, verkörpert die Würde des Beamten, des Bürgers, vornehmlich beim Opfer. Auch das Hinterhaupt ist dabei von den Stoffmassen, die den Körper gänzlich verhüllen, bedeckt. In der Bewältigung der Aufgabe, dieses zivile Erscheinungsbild des vornehmen Römers zu gestalten, fanden die griechischen Künstler eine neue, echte Aufgabe und in der Statue des Augustus (512) die vorbildliche Lösung. Die Toga, die sich aus einer älteren, einfacheren Form herausbildete, besitzt hier die Fülle des Stoffes, die charakteristisch ist, wie die feine Gliederung in geschwungenen Falten. Sie bleibt im wesentlichen unverändert. Diese typische Erscheinung des Römers machte es dem Künstler möglich, die Statue weitgehend unabhängig von der darzustellenden Person fertigzustellen und nur bei dem Kopf, der einzeln gearbeitet und dann eingefügt wurde, seine wahre Kunst zu zeigen. Auch die Römerin trägt, wie die Livia (513), ein ähnlich umfangreiches Gewand, das stärker als die sonst getragene, griechische Vorbilder nachahmende





513 Livia aus Pästum

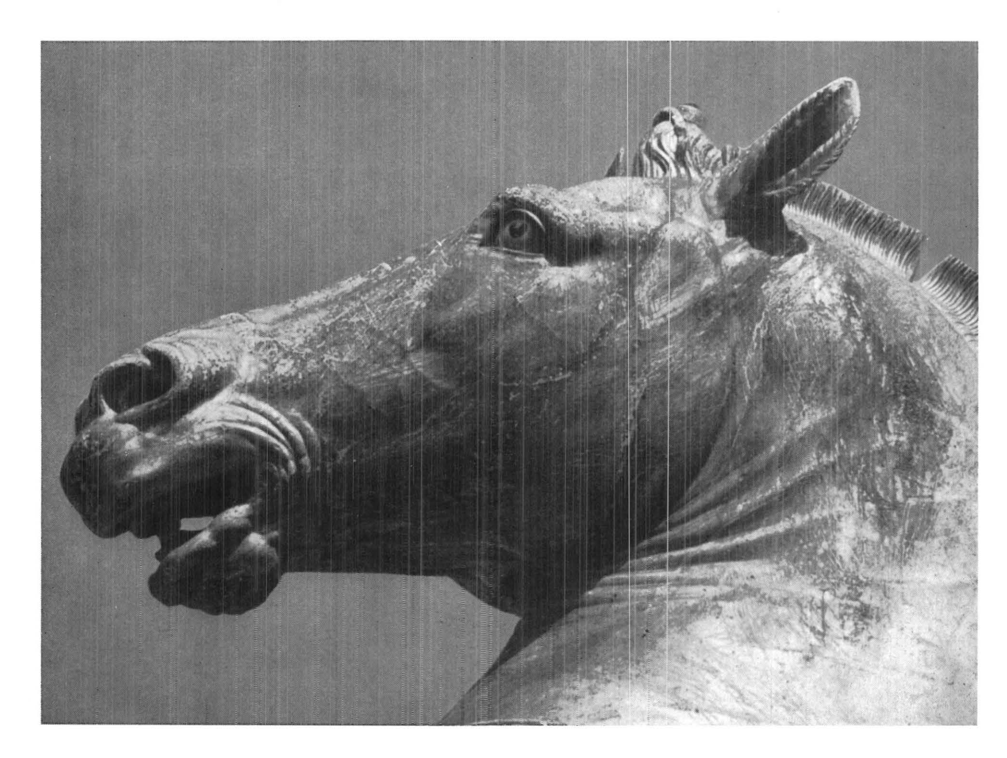


514 Hadrian aus Kyrene

Kleidung die Verbundenheit mit römischer Sitte, die Tugend und die Würde der Kaiserin betont.

Für die Kaiser, die wie Hadrian das Griechentum in besonders hohem Maße bewunderten und die Philosophie zur Richtschnur ihres Handelns machten, trat dies alles zurück gegenüber dem Ideal des philosophierenden und wissenschaftlich tätigen Menschen; Bart und Tracht sind äußere Zeichen der besonderen Persönlichkeit (514). Hier verwischen sich wie schon bei dem Altersbildnis des Augustus (496) die Grenzen zum einfachen Bürgertum im Sinne der Humanitas. Da ist keine

512 Augustus, Rom

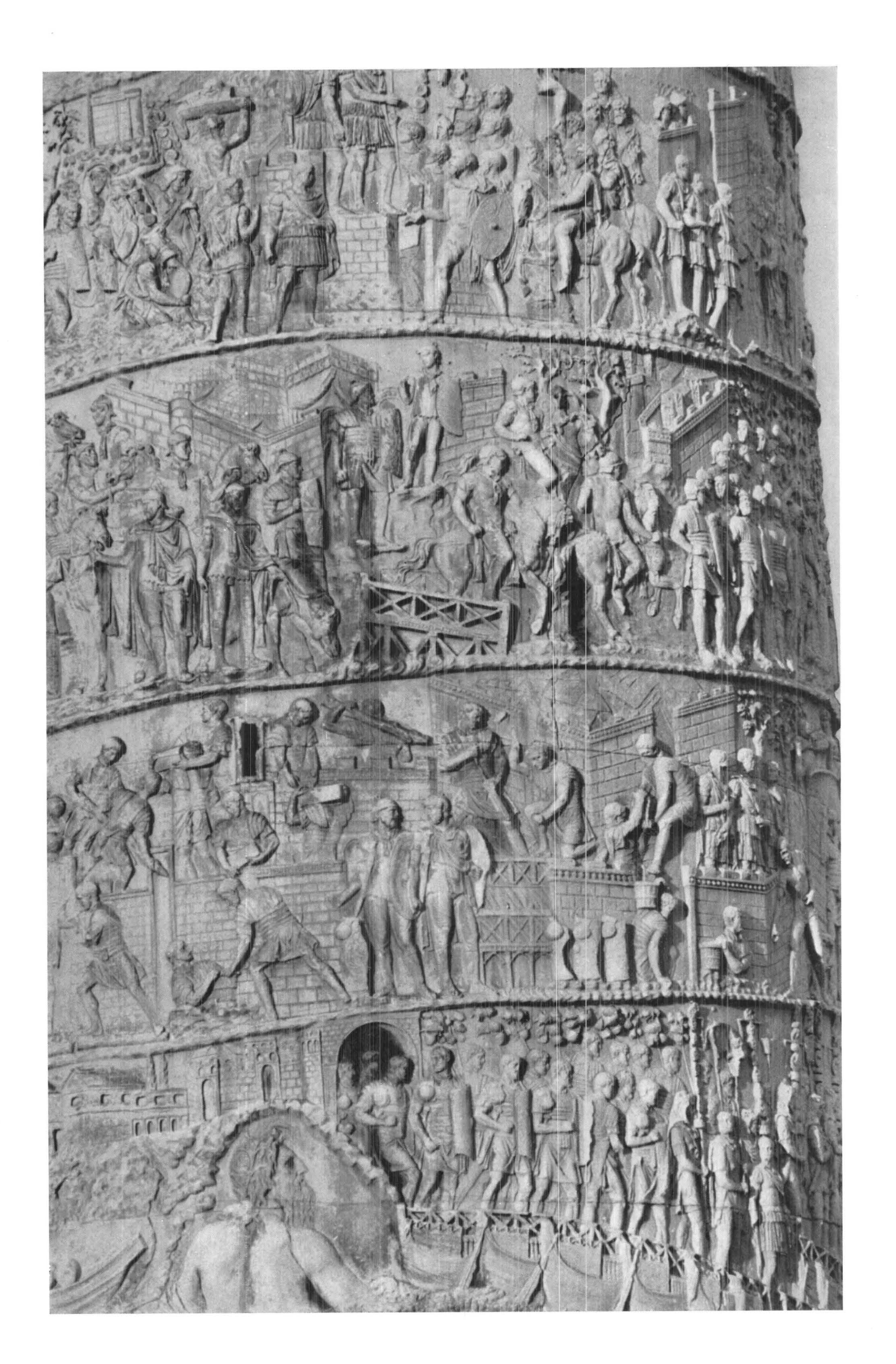


515
Kopf eines Pferdes,
Venedig, S. Marco

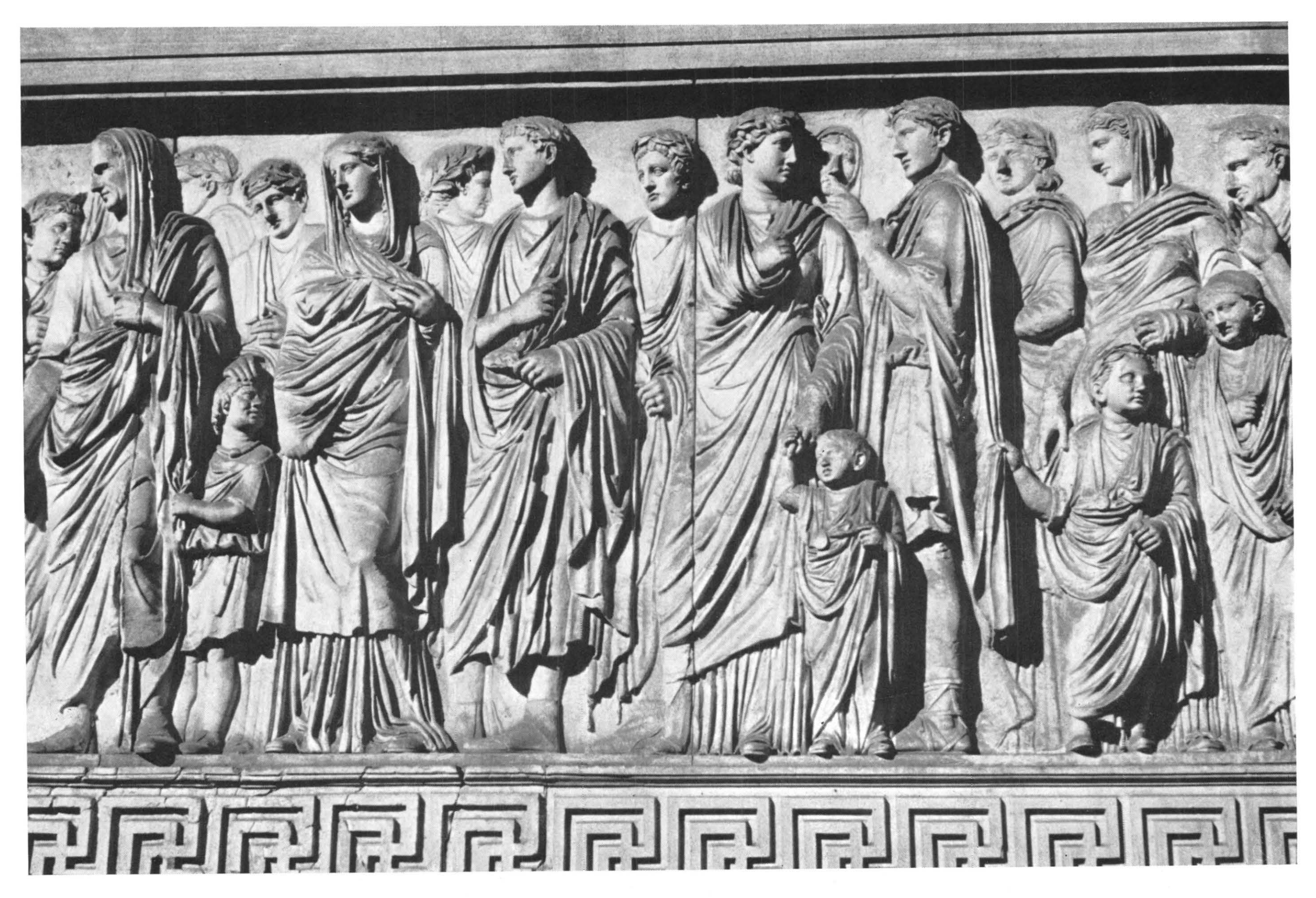
Repräsentation, der Kaiser erscheint so, wie er war, nüchtern denkend, doch auch schwärmerisch, gebildet, ja philosophisch, aber auch krank und ängstlich.
Das ehrenvollste Bildnis stand auf hohem Sockel herausgehoben aus der Menge. Nur eine der kaiserlichen Reiterstatuen hat die Zeiten überdauert, die des Marcus Aurelius, die heute auf dem Kapitol steht. Von den großartigsten Denkmälern aber sind oft genug nicht einmal die Sockel erhalten, die Triumphbögen, die einst gewaltige Bronzegruppen trugen, Bilder des Kaisers auf seinem – manchmal sogar von Elefanten gezogenen – Triumphwagen. Die vier Bronzepferde, die heute die Fassade von S. Marco in Venedig schmücken (515), scheinen der einzige Rest einer solchen Viergespanngruppe zu sein, der glücklich der Zerstörung entging, und nur Darstellungen auf Reliefs und Münzen bewahren die Erinnerung an diese Denkmäler. Triumphbögen waren die größte Auszeichnung, die ein Römer durch seine Virtus erreichen konnte. Bei den Reiterstatuen konnten die Künstler auf einer alten Tradition fußen, gehörte doch deren Erfindung noch zu den letzten der archaischen Kunst des 6. Jahrhunderts. Bei den Gespannen, die wie der Triumph etwas spezifisch Römisches sind, gaben formal die Viergespanne das Vorbild ab, die als Weih-

geschenke für Siege im Wettkampf in den Heiligtümern von Olympia und Delphi standen. So beurteilt auch Plinius 34, 19 die Frage nach dem Ursprung der Reiter- und Gespanndenkmäler. Sollte das Gespann in Bewegung dargestellt werden, konnte man ebenfalls auf ältere Werke zurückgreifen, zum Beispiel auf das Helios-Gespann des Lysippos. Der Inhalt freilich veränderte sich, indem er sich von dem agonistischen Sieg auf den militärischen oder von der Göttlichkeit des Helios auf die Majestät des Kaisers verlagerte. Griechische und römische Ideale schneiden sich in diesem Punkte bemerkenswert deutlich; das Gespanndenkmal im griechischen Heiligtum war ein Dank an die Götter für den Sieg im Wettkampf, das römische auf dem Triumphbogen aber war ein Denkmal eigenen Ruhmes, ein Zeichen des Dankes der Öffentlichkeit, die in Senat und Volksversammlung auch die Errichtung eines solchen Ehrenmales zu beschließen hatte.

Die Taten des Römers festzuhalten und damit der Zukunft zu überliefern und sie dem Volke dokumentarisch vorzuführen, war die zweite große Aufgabe der griechischen Künstler. Valerius Messala war der erste, der nach seinem Siege über Karthago im Jahre 264 v.Chr. ein Bild, auf dem die Ereignisse geschildert wurden, öffentlich an der Curia Hostilia aufstellen ließ. Seither gehört es zu den Gebräuchen des Triumphes, daß die Taten des Geehrten auf Bildern dem Volke vor Augen geführt und gleichzeitig auch mit Worten erklärt wurden. Für Aemilius Paullus, den Sieger von Pydna, malte Metrodoros die Triumphalbilder. Doch ist diese ganze Kunstgattung ausnahmslos verlorengegangen; vielleicht war sie auch mehr für den Gebrauch des Tages bestimmt. Dauerhafte Wiedergaben solcher Gemälde scheinen aber die Reliefbänder zu sein, welche die beiden großen Säulen – die des Trajan und des Marcus Aurelius – in Rom umziehen. Die Erzählerkunst dieser Bilder, die bei wechselndem Standpunkt und verschiedener Form der Perspektive deutlich berichten will (516), auch wenn es auf Kosten des einheitlichen optischen Eindruckes geht, erinnert an die Reliefs von den Grabmälern lykischer Fürsten. Dort findet man auch in der Zeit um 400 v.Chr. bereits Bildfriese, auf denen Opfertiere herbeigebracht werden, wie sie jetzt immer wieder als Zeichen der Pietas erscheinen. Die großartigste dieser Opferprozessionen ist auf der Ara Pacis Augustae dargestellt (517), die nun freilich im Stil des Reliefs klassischen Vorbildern nacheifert. Auf den beiden Langseiten dieses Altarbezirkes, der im Jahre 9 v.Chr. geweiht wurde, schreiten die vornehmen Römer, Augustus und das Kaiserhaus, Liktoren, Beamte



516 Trajans-Säule, Rom



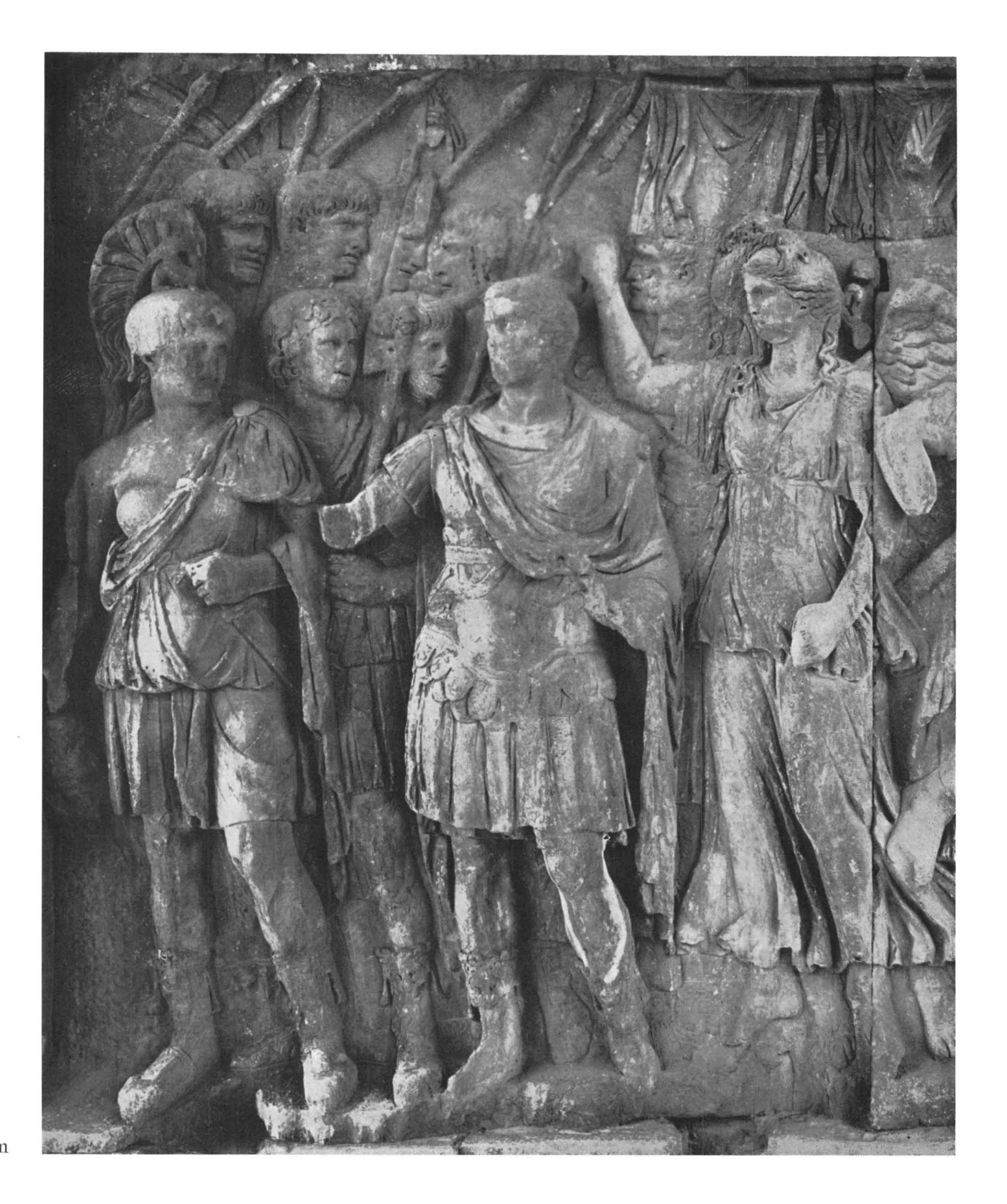
517 Ara Pacis, Rom

und Priester in langem Zug zum Opfer. Dieses wohlerhaltene Denkmal, das dem größten Erfolg des Augustus, der Pax Augusta, gewidmet ist, vereinigt historische Wahrheit mit vornehm feierlicher Repräsentation; alle Gestalten stellen bestimmte Personen dar, auch wenn außer Augustus sich heute kaum eine von ihnen mit einem bestimmten Namen sicher verbinden läßt, so stark ist die Idealisierung, die in Anlehnung an den Panathenäenzug des Parthenon (230–233) das Ereignis aus der Einmaligkeit herausnimmt und aus dem Opferzug einen immerwährenden macht.

Im Gegensatz zu den Triumphalbildern, die die Ereignisse wahrscheinlich sehr real geschildert haben, sind die Mehrzahl der erhaltenen historischen Reliefs durch

Einfügung von Göttergestalten und Personifikationen in eine idealere Sphäre gehoben. Seit dem frühen 5. Jahrhundert sind die griechischen Künstler gewohnt, historische Personen neben Göttern und Heroen darzustellen – das Weihgeschenk für Marathon in Delphi steht da an der Spitze –, und seit Alexander auch in direkter, handelnder Verbindung, wie etwa auf dem Gemälde des Apelles von Alexander und dem gefesselten Krieg. Jetzt ergab sich aus dem stark begrifflichen Denken der Römer die Notwendigkeit, neue Personifikationen zu erfinden, Gestalten wie Senatus, Populus Romanus, Honos, Virtus, die beim Auszug des Kaisers in den Krieg, bei seiner glücklichen Rückkehr, beim Schließen von Verträgen, bei den Empfängen barbarischer Gesandtschaften anwesend sind. Solche Themen überwiegen dabei die eigentlichen Kampfdarstellungen, weil durch sie, wie auch durch die Bilder von Ansprachen des Kaisers an seine Soldaten und bei der Unterwerfung der ehemaligen Feinde die Leistung des Leiters aller dieser Unternehmungen stärker in den Vordergrund gerückt wird. Im einzelnen verwenden die Künstler alte Typen, etwa die Personifikationen von Städten, die mindestens seit jener Gruppe im Homertempel von Alexandria bekannt waren, die den Dichter umgeben von den Städten zeigte, die sein Geburtsort zu sein behaupteten. Auch sonst ist die ältere griechische Kunst voll von den verschiedensten Personifikationen: den Demos (= Populus) stellten Parrhasios, Euphranor und Aristolaos dar, eine Statue des Demos von der Hand des Leochares stand in Piräus, und Denkmäler, in denen der Demos einer Stadt von dem einer anderen bekränzt wird, werden mehrfach erwähnt. Die Demokratie erschien auf einem Gemälde des Euphranor vereint mit Demos, während in einer von der sogenannten dreißig Tyrannen am Ende des 5. Jahrhunderts errichteten Gruppe die Oligarchia die Demokratia mit einer Fackel sengte. Auf dem genannten Bild des Aristolaos sah man den Demos neben der Arete (= Virtus), von der Euphranor auch eine Kolossalstatue schuf. Wie unmittelbar die Künstler anknüpfen konnten, geht aus der Nachricht hervor, daß bei einer Festprozession des Ptolemaios Philadelphos eine Statue der Arete mit einem goldenen Zweig neben der des Königs stand. Personifikationen anderer Tugenden gibt das Relief des Archelaos (351) in reicher Auswahl.

Da die Bilder jedoch jetzt ganz in der römischen Vorstellungswelt stehen und oftmals einen sehr schwer faßbaren gedanklichen Inhalt haben, sind vergleichbare, die im Auftrage griechischer Fürsten gestaltet worden waren, doch nur als Vorstufen für



518 Trajans Empfang, Rom

sie anzusehen. Die Anwesenheit von Göttern und Personifikationen gibt der Größe des Kaisers nicht nur einen erweiterten Rahmen, sondern ermöglicht auch eine konzentriertere Darlegung seiner Taten (518).

Der persönliche Einsatz in der Schlacht ist seit Alexander Höhepunkt im Leben des Herrschers. In den zahlreichen Kampfdarstellungen lebt diese ideale Vorstellung weiter. In der langen Reihe der Schlachtenbilder, die in der Zeit nach den Perser-



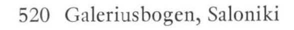
519 Trajansschlacht, Rom

kriegen begann, aus der uns aber nur die Alexanderschlacht (343) bekannt ist, hatten die Künstler eine reiche Quelle, und offenbar ist es gerade das Vorbild des Alexander-Mosaikes gewesen, das eine besondere Wirkung ausgeübt hat. Man meint in Kaiser Trajan (519), der inmitten des Kampfes unbedeckten Hauptes vom Pferde herab kämpft, Alexander wiedererkennen zu sollen, und auch die Angstgebärde des Dakers, der Gefallene, der vom Pferde Stürzende sind uns schon bekannt. Das sieghafte Durchbrechen der feindlichen Reihen durch den gepanzerten Kaiser bringt die Wendung des Geschehens, und es bleibt nur Flucht, Unterwerfung oder Tod für den Besiegten. So ist es auf dem letzten großen Reliefdenkmal, dem Bogen des Galerius in Saloniki (520), wiederum der Kaiser, der, umringt von Feinden, den

Gegner vom Pferde stößt und damit die Wendung zum Siege herbeiführt. Über ihm schwebt der Adler mit dem Siegeskranz in den Fängen.

Wie schon auf den mykenischen Dolchklingen (18) und bei den Bildern aus dem Leben Alexanders der Kampf in der Schlacht und die Jagd auf wilde Tiere als Gegenstücke empfunden wurden, so haben auch die römischen Kaiser ihren weidmännischen Erfolgen großen Wert beigemessen. Zum Beispiel hat Hadrian ein Monument errichten lassen, das mit Darstellungen seiner Jagderlebnisse geschmückt war (521). Gefolgt von seinen Begleitern – unter ihnen Antinous –, erlegt er Bären, Eber und Löwen, die zu Pferde gejagt werden, anschließend findet ein Opfer statt; zwei weitere Rundreliefs schildern Auszug und Heimkehr, wie es auch bei kriegerischen Unternehmungen üblich war. Konstantin d. Gr. versetzte diese Reliefs an seinen Triumphbogen, dessen Schmuck überhaupt aus älteren Reliefs zusammengesetzt ist. Durchgang und Attika wurden mit den Reliefs von der Dakerschlacht Trajans geschmückt und mit Darstellungen aus der Regierungszeit des Marcus Aurelius. Durch die Überarbeitung der Bildnisse erhielten sie einen neuen Sinn und ergänzten die wenigen, neu angefertigten Reliefs mit den Darstellungen eigener Siege. Man hat den Eindruck, daß diese älteren Reliefs am Konstantinsbogen eine bewußte Verknüpfung der Gegenwart mit der Vergangenheit darstellen, denn sie wirken wie eine Berufung auf die Taten der guten Kaiser.





520 Galeriusbogen, Saloniki



521 Jagdrelief, Rom



522 Luna am Konstantins-Bogen, Rom



523 Sol am Konstantins-Bogen, Rom

An entscheidender Wende geht der Blick noch einmal zurück in die ruhmreiche Vergangenheit, Luna (522) sinkt auf der einen Schmalseite des Denkmals mit ihrem Gespann herab, Sol (523) beginnt auf der anderen seinen Lauf und steigt strahlend empor.

Mit der Gegenüberstellung von aufgehendem Sonnengott und niedersinkender Mondgöttin wiederholen die Rundreliefs an den Seiten des Konstantins-Bogens ein Thema der Phidiasischen Kunst. Damals war es Ausdruck für das Bewußtwerden der eigenen Stellung im Weltgeschehen und für die Erkenntnis eigener Vergänglichkeit gewesen; dies war die Quelle, aus der die unsterblichen Werke entstanden. Auch jetzt, als die alte Götterwelt endgültig niedersank und der Stern des Christentums leuchtend aufging, ist das Auf und Nieder der Gestirne am Konstantins-Bogen ein Symbol für Anfang und Ende, das Zeichen einer Zeitwende. Es ist die Zeit Konstantins d.Gr. Was wir unter «klassischer antiker Kunst» verstehen, ist abgeschlossen, auch wenn die griechische Kunst in der sich christlich orientierenden Welt für neue Aufgaben weiterhin neue Lösungen fand. Eine Eigenart dieser klassischen, acht Jahrhunderte lang lebendig gewesenen Kunst war ja ihre progressive Vermehrung und ihre ständige Präsenz. Was die Kunst seit dem Beginn des 5. Jahrhunderts v.Chr. geschaffen hatte, war schon den Künstlern der nächsten Generation selbstverständlicher Besitz, und auch für die folgenden Jahrhunderte blieb dieses Verhältnis bestehen. Das Vorhandene wurde respektiert und an ihm die eigene Leistung orientiert und gemessen. So ist die Vorstellung der ein Ganzes bildenden klassischen Kunst schon sehr bald aufgekommen, und als die griechische Kunst im Römischen Reich eine neue Heimat fand, war es die gesamte, und nicht etwa nur die der damals tätigen Künstler, eben weil die griechische Kunst als eine Einheit auch von den Römern empfunden wurde. Aus dem Schaffen mehrerer Jahrhunderte zusammengesetzt, war sie unabhängig von der Zeit, und wie wenig sie an einem bestimmten Ort gebunden war, hatte sich oft genug erwiesen, etwa wenn griechische Künstler für persische Satrapen oder für skythische Fürsten arbeiteten oder wenn in Pergamon und an anderen Stellen des Alexanderreiches, also auf dem Boden des Orients, neue Zentren griechischer Kunst entstanden.

Im Rahmen des Römischen Reiches konnte die griechische Kunst als Bestandteil der gesamten griechischen Kultur ungestört weiterwirken, und ihr wuchsen neue

Kräfte zu, die eine enorme Ausweitung ihres Schaffens ermöglichten. Wenn sich dabei keine einschneidenden Veränderungen ihres Bildes ergaben, so weil die Römer nur wenig eigenes künstlerisches Vermögen besaßen. Diese Leere wirkte anziehend; begünstigt von der römischen Bereitschaft, Fremdes – aber Verwandtes – anzunehmen, konnte die griechische Kunst in diese Lücke treten, zunächst die alte – zudem meist etruskisch umgestaltete –, die in ihrer Gebundenheit der Formen dem römischen Ideale der Einfachheit und Strenge durchaus entsprach, später die freie griechische, die anfänglich auf Widerstand stieß, nicht weil sie griechisch, sondern weil sie nicht mehr archaisch war. Wäre eine eigentlich römische Kunstveranlagung vorhanden gewesen, so hätte die notwendige Auseinandersetzung zwischen ihr und der griechischen Kunst sichtbar werden oder sich eine Form der Beeinflussung ergeben müssen, wie sie am Rande der antiken Welt oft und in verschiedener Weise zu beobachten ist. So entstand etwa in Persien durch die Berührung mit der griechischen die achämenidische Kunst aus der alten orientalischen, oder in Indien aus Anregungen westlicher Kunst die indische, die trotz des aus antikem Geist geformten Buddha-Bildes ihren ganz eigenen – uns fremden – Charakter besitzt. Im Römischen Reich aber geschieht eine völlige Übertragung, und trotz der Größe des Imperiums und der Verlagerung des Schwerpunktes findet die griechische Kunst Fortsetzung und Ausweitung inmitten einer zwar andersartigen, aber weitgehend durch griechische Geistigkeit bestimmten Umwelt. Sie bleibt griechisch auch darin, daß sie in Form von originalen oder kopierten Kunstwerken stets als Ganzes gegenwärtig war, als Maßstab, nach dem sich die Künstler richten konnten; in konstantinischer Zeit etwa werden alle Werke der vergangenen Zeiten, ob sie aus der augusteischen, der alexandrischen oder perikleischen Epoche stammten, in gleicher Weise geschätzt und bewundert worden sein.

Erst als dieses freie, griechische, philosophische Denken einem alles umfassenden Glauben weichen mußte, welcher der Meinung des Individuums keine Bedeutung mehr zubilligte und sich in Dogmen und Geboten als unveränderlich erwies, und als aus politischer Not der Versuch gemacht wurde, durch Gewaltandrohung, durch Edikte und detaillierte Verordnungen das Leben bis in Kleinigkeiten hinein zu regeln, erst als die Herrscher unduldsam blinden Gehorsam verlangten und ihre Stellung wegen mangelnder eigener Fähigkeit auf strenges – bezeichnenderweise dem Orient entlehntes – Zeremoniell stützten, erst als versucht wurde, das Ende

des Römischen Reiches durch starres Festhalten am Alten aufzuhalten; erst da neigte auch die Kunst wieder zu starren Formen und zum Wiederholen. Das ist archaisch – auch die Frontalität der Statuen, die sich wieder durchsetzt, ist es. Doch wenn auch die Übereinstimmungen manchmal verblüffend sind und Altes, Vergessenes zu neuem Leben erwacht zu sein scheint, so hat sich doch der Inhalt verändert und mit ihm auch das Verhältnis des Betrachters zum Kunstwerk. Die archaische Statue stand fest in dieser Welt allein und unabhängig von ihrem menschlichen Gegenüber, doch jetzt wird zwischen diesem und der unbewegten Gestalt des Herrschers oder Gottes bewußt und der feierlichen, distanzierenden Wirkung wegen eine Kluft aufgetan, die unüberbrückbar ist.

Die erdrückende Machtrepräsentation solcher Statuen und die Einprägsamkeit der formelhaft wiederholten Bilder gestatten keine Frage mehr, keinen Zweifel oder freie Kritik, wie sie dem griechischen Geist entsprach. Wenn sich das Zurückweichen auf ein schematischeres und festgelegtes Denken auch schrittweise und bereits früh beginnend vollzieht, so bedeutet doch die Zeit Konstantins d.Gr. insofern einen Einschnitt und das Ende der antiken Kunst, als sich das Phänomen des kontinuierlichen Vermehrens nur noch spärlich fortsetzt. Doch bedeutet sie nicht ihr Ende überhaupt, weil das griechische Denken offener oder verborgener und vor allem in der schriftlichen Hinterlassenschaft weiter existierte. So kam es auch nicht zu einem Rückfall in eine archaische Welt oder zu deren Wiederherstellung – wie sie einst die Perser erzwingen wollten. Auch die Kunst, die in ihren Werken dauerhafter als der flüchtige Geist war, hat, losgelöst vom Zeitgeschehen und einem bestimmten Volke, repräsentiert durch die Summe der griechischen Kunstleistung, eine Existenz gewonnen, die unsterblich war und ist. Auch ihre Wirkung ist teils offener, teils verborgener. Um sich dieser Wirkung der griechischen Kunst in ihrer Gesamtheit auf die Kunst Europas bewußt zu werden, muß man bis in die vorchristliche Zeit zurückgehen, als durch sie den Kelten und Germanen die Kenntnis einer Bildkunst überhaupt vermittelt wurde. Auch sie besaßen, wie einst die Griechen selbst, eine zwar ausgeprägte, aber ganz auf Unfigürliches gerichtete Kunst. Dabei wiederholte sich im Prinzip ein Vorgang, der sich bei der Berührung der früher griechischen mit der orientalischen Kunst abgespielt hatte. Auch hier setzte sich die eigene Auffassung gegen eine fremde heftig zur Wehr. Die eindringenden bildlichen Elemente werden durch einen fortschreitenden Auflösungs-

prozeß ausgeschieden. Reste davon fügen sich in die blasenartigen Formen keltischer Ornamentik, die sich fadendünn zu Schnörkeln winden und sich asymmetrisch und mit überraschenden Wendungen aufblähen, oder in das Bandwerk germanischer Ornamente, jenes verworren wirkenden Geflechtes, das undurchdringlich wie eine Dornenmauer erst nach vielen Mühen eine verborgene Konsequenz offenbart. Die keltische und germanische Eigenart geben sich hier so deutlich zu erkennen, daß es nicht verwunderlich ist, wenn es wiederholter Anstöße bedurfte, bis der Widerstand aufgegeben wurde. Die griechische Kunst mußte den nordalpinen Kulturen solange etwas Fremdes bleiben, als sich die Berührung mit der griechisch-römischen Kultur nur auf wenige Kontakte beschränkte. Erst als diese sich intensivierten und die spätantike Kunst, weil vereinfacht und von beschränkteren Möglichkeiten, die Annäherung erleichterte, konnte sich die antike Bildkunst auch im Norden durchsetzen. Anders als in Italien aber, wo die Kunst auf einem alten Boden ungestörter weiterlebte, blieb die Kunst des Nordens in ständiger Unruhe. Der Untergrund brach immer wieder hervor und drängte an die Oberfläche; in wucherndem Ornament und krausem Faltengewirr lebte der urtümliche Hang, sich dem Zauber der ins Unendliche führenden Form und der Verlockung des Unfaßbaren hinzugeben.

Aber immer wieder war die Existenz der antiken Kunst als Kristallisationspunkt für den Willen wirksam, neues Leben aus der Wiedergeburt des Altertums zu gewinnen. Besonders im 15. Jahrhundert empfand man es mit Recht als eine Befreiung von Fremdem, wenn nach der Entdeckung der Antike, ihrer Literatur, Philosophie, Wissenschaft und Kunst bewußt und auf breiter Basis zu den Quellen zurückkehrend ein neuer Anfang gemacht wurde. Die Wirkung dieser Neuorientierung war ungeheuer und ist der vergleichbar, die durch die Übernahme griechischer Kultur bei den Römern ausgelöst worden war; auch jetzt war es eine Gegenüberstellung mit etwas Fertigem, nicht aus eigener Kraft Hervorgebrachtem. Doch liegt auch der Vergleich mit den Ereignissen am Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. sehr nahe, denn die Dynamik der neuen Ideen löste nicht weniger Kräfte aus als damals, und sie betätigen sich auch durchaus in ähnlicher Richtung. Überall sind die Erscheinungen in der Renaissance, sowohl in der Entfaltung von Wissenschaft und Dichtung wie auch im Lebensstil, mit der Zeit um 500 v. Chr. überraschend verwandt. Manches Mal gehen die Übereinstimmungen bis ins Detail. So wieder-

holen sich in der Malerei besonders der Florentiner «Problematiker» Motive der Polygnotischen Kunst, etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, das am Boden liegende Pferd, das dem Beschauer die Beine entgegenstreckt auf dem Gemälde der Schlacht bei San Romano von Paolo Uccello. Weder Gemme (150) noch Vasenbild (115) dürften dabei dem Maler bekannt gewesen sein, der fast zweitausend Jahre später auf der Suche nach Problemen zu gleichartiger Lösung kam.

Was hier und in verwandten Epochen – nach Manierismus, Barock und Rokoko – die Künstler immer wieder an der antiken Kunst so kraftvoll anzog, war die Klarheit einer überschaubaren Ordnung, die mehr dem Verstand als dem Gefühl verdankt wird, und so war sie «unvertilgbar – eine unwidersprechliche ewige Urkunde», auch nachdem Winckelmann sie als eine historisch gewordene und als eine griechische erkannt hatte, und blieb als Ganzes eine «Ausforderung dieses Volkes an alle Völker der Erde» (Schiller, Der Antikensaal in Mannheim, Säkular-Ausgabe XI 107).

Sie war und ist es um so mehr, als sie uns durch neue Funde – aus Griechenland selbst und aus der Frühzeit des Landes – und durch neue wissenschaftliche Aufschlüsse – etwa über die archaische Kunst – heute besser bekannt und näher gerückt zu sein scheint als früheren Generationen.

Sie ist lebendig und wirksam als ein Element der Klärung. Der Wille nach Erkenntnis hatte sich früh in der griechischen Kunst manifestiert, schon in der geometrischen Kunst der Frühzeit, die zeigte, daß den Griechen die Welt kein Geheimnis war, sondern daß sie sich im Besitze jenes Fadens wußten, der aus dem Labyrinth wieder herausführt.

Es verdient daher bemerkt zu werden, daß sich auch späterhin das geometrische Ornament einen festen Platz in der griechischen Kunst bewahrte, denn nicht nur die Vasenbilder haben einen Rahmen mit Mäander oder anderen Mustern, sondern auch zum Tafel- oder Wandgemälde gehörte die ornamentale Abgrenzung. Großartige Mäanderstreifen (335), Zahnschnittmuster (343) oder Wellenbänder sind wie eine ständige Mahnung und wie ein Symbol, das auf den eigenen Ausgangspunkt zurückweist. Das griechische Ornament, das von den Wiederentdeckern der Antike stets als etwas Besonderes und typisch Antikes angesehen wurde, war auch gegenüber der alten orientalischen Kunst – die dergleichen Ornamente nicht kannte – das deutlichste Zeichen der eigenen Leistung gewesen.

Dieses Streben nach Klarheit, nach Aufhellung der Geheimnisse, Aufzeigung der Zusammenhänge und Kausalitäten prägte sowohl das griechische Denken, das sich frei und ohne Voraussetzungen betätigte, als auch die griechische Kunst. Es hat sich oft erwiesen, wie untrennbar beides zusammenhängt. Da aber das Denken und Forschen unserer Gegenwart auf der bahnbrechenden Arbeit griechischer Philosophen und Gelehrten beruht – deren Werk nicht anders als die antike Kunst eine selbständige Existenz und Gegenwärtigkeit gewonnen hat –, so muß der Eindruck trügen, es zeige sich in der heutigen Kunst der endgültige Untergang der klassischen antiken Kunst, ja der figürlichen Kunst überhaupt. Auch die radikalste Ablehnung klassischer Kunst, wie sie heute verfochten wird, kann aber die «Ausforderung» der Griechen nicht beseitigen, so wenig wiederum eine äußerliche und möglichst genaue Nachahmung der Antike eine Antwort auf sie ist.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Die verwendeten Original-Aufnahmen sind, soweit nicht anders angegeben, von den betreffenden Museen und Sammlungen freundlicherweise zur Verfügung gestellt worden. Dafür sei den Trustees und Direktionen des British Museum und des Victoria & Albert Museum in London, des Metropolitan Museum of Art in New York, der Musei e Gallerie Pontificie des Vatikan, des Museo Nazionale Romano und der Musei Communali in Rom, der Ny Carlsberg Glyptotek und des National-Museums in Kopenhagen, des Museum of Fine Arts in Boston, des Ashmolean Museum in Oxford, des Museo Nazionale in Neapel, des Museo Archeologico in Florenz, des Louvre in Paris, der Staatlichen Museen in Berlin, der Staatlichen Skulpturensammlung in Dresden, des Kunsthistorischen Museums in Wien, des Musée d'Art et d'Histoire in Genf, des Musée du Bardo, des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Mainz, der Landesmuseen in Kassel, Karlsruhe und Trier, des Liebieg-Hauses in Frankfurt, der Sammlungen der Archäologischen Institute der Universitäten Heidelberg und Bonn, sowie den Besitzern privater Sammlungen besonderer Dank gesagt.
Einen bedeutenden Teil der Abbildungsvorlagen besorgten die Zweigstellen des Deutschen Archäologischen Instituts; in Athen erfüllte J. Dörig, in Rom H. Sichtermann bereitwilligst alle Wünsche. Ihnen gebührt herzlicher Dank für ihre Mühen, wie auch zahlreichen anderen Fachgenossen, die in grosszügiger Weise Hilfe leisteten, so E. Berger (Kassel), L. Bertacchi (Aquileia), C. Blümel (Berlin), M. Bieber (New York), D. von Bothmer (New York), N. Breitenstein (Kopenhagen), O. Broneer (Athen), G. Caputo (Florenz), H. W. Catling (Oxford), P. Courbin (Athen), Abd el Aziz Driss (Le Bardo), F. Eichler (Wien), B. Forlatti (Venedig), A. Greifenhagen (Berlin), D. E. L. Haynes (London), R. A. Higgins (London), A. Jones (Malibu, Calif.), R. Jörgensen (Oslo), E. Langlotz (Bonn), R. Lullies (München), A. Maiuri (Neapel), G. A. Mansuelli (Bologna), Sp. Marinatos (Athen), E. Nash (Rom), R. Noll (Wien), E. Paribeni (Rom), A. A. Peredolskaja (Leningrad), N. Platon (Iraklion, Kreta), L. Pollacco (Padua), V. Poulsen (Kopenhagen), H. Riad (Alexandria), B. Schweitzer (Tübingen), B. Shefton (New Castle), H. Speier (Vatikan), R. J. Stewart (Sydney), J. Thimme (Karlsruhe), H. A. Thompson (Princeton), P. Vad (Kopenhagen), C. C. Vermeule (Boston) und G. Walser (Bern).

17 Goldsiegel aus Mykene, Schachtgrab III. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
18 Dolch aus Mykene, Schachtgrab IV. Athen, National-Museum. Photo Hirmer
19 Fresko aus Tiryns (Rek.). Athen, National-Museum. Photo nach Aquarell DAI Athen
20 Sard aus Vaphio. Athen, National-Museum. Photo Dr. Albiker
21 Tongefäß aus Kakovatos. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
22 Jaspis aus Vaphio. Athen, National-Museum. Photo Dr. Albiker
23 Karneol-Siegelzylinder, nach Abdruck. Oxford, Ashmolean-Museum
24 Malerei auf Kalkstuck, Fußbodendekoration aus Tiryns. Athen, National-Museum (Rek.). Nach Tiryns II, Taf. 21,3
25 Stele aus dem Gräberrund von Mykene. Athen, National-Museum, nach Karo, Schachtgräber, Taf. 6
26 dto. Taf. 5
27 dto. Taf. 8
28 Tongefäß aus Kakovatos. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
29 Goldscheibe aus Mykene, Schachtgrab III. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
30 Goldscheibe aus Mykene, Schachtgrab III. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
31 Onyx aus Mykene, Schachtgrab III. Athen, National-Museum. Photo Dr. Albiker
32 Goldblech von einem Knopf aus Mykene, Schachtgrab IV. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
33 Grüner Stein aus Kreta. Athen, National-Museum. Photo Dr. Albiker
34 Goldblech von einem Knopf aus Mykene, Schachtgrab V. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
35 Goldband aus Mykene, Schachtgrab IV. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
36 Schwertgriff aus Mykene, Schachtgrab IV. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
37 Fries eines Silberbechers aus Midea. Athen, National-Museum. Zeichnung. Nach Persson, New Tombs at Dendra near Midea, Titelbild
38 Goldband aus Mykene, Schachtgrab IV. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
39 Golddiadem aus Mykene, Schachtgrab III. Athen, National-Museum. Nach Karo, Schachtgräber von Mykenai, Taf. 12
40 Kalksteinfries aus Knossos. Iraklion, Museum. Photo Hirmer
41 Goldbeschläge eines Holzkästchens aus Mykene, Schachtgrab V. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
42 dto.
43 Goldscheibe aus Mykene, Schachtgrab III. Athen, National-Museum. Photo Hirmer
44 dto.
45 Bügelkanne. New York, Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, Louise Eldridge McBurney Fund, 1953
46 Tongefäß aus Berbati. Nauplion, Museum. Photo DAI Athen
47 Tongefäß aus Zypern. London, British Museum
48 Kanne aus Deiras. Nauplion, Museum. Photo Ecole Française d'Athènes
49 Tondeckel aus Palaikastro. Iraklion, Museum. Photo Andrulakis
50 Tongefäß aus Iria. Nauplion, Museum. Photo DAI Athen
51 Amphora mit Mattmalerei aus Eutresis. Theben, Museum. Nach Aquarell, Goldman, Excavations at Eutresis in Boeotia, Taf. 13
52 Tonstatuette. Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum
53 Amphora. Athen, Kerameikos-Museum. Photo DAI Athen
54 Kanne. Athen, Kerameikos-Museum. Photo DAI Athen
55 Amphora. Athen, Kerameikos-Museum. Photo DAI Athen
56 Amphora. Athen, Kerameikos-Museum. Photo DAI Athen
57 Attische Kanne. Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum
58 Amphora. Athen, Kerameikos-Museum. Photo DAI Athen
59 Bein eines Dreifußes aus Bronze. Olympia, Museum. Photo DAI Athen
60 Bronzeblech, wohl von einem Türschloß. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
61 Tonmodell eines Tempels aus Perachora. Athen, National-Museum. Photo British School of Archaeology at Athens

62 Goldfibel. London, British Museum
63 Votivpinax. Privatbesitz. Photo Arch. Inst. Mainz
64 Attische Amphora. Boston, Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston
65 Attisches Goldband. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
66 Elfenbeinrelief aus Arslan Tash. Paris, Louvre. Nach JHS. 68, 1948, Taf. 2c
67 Attisches Goldband. Paris, Louvre
68 Attischer Krater. New York, Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1914
69 Krater. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
70 Attischer Krater. New York, Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1934
71 Fragment eines attischen Kraters. Sydney, Nicholson-Museum
72 Attischer Kantharos. Kopenhagen, National-Museum
73 Bein eines Dreifußes aus Bronze. Olympia, Museum. Photo DAI Athen
74 Attische Kanne. München, Antikensammlung. Photo Arch. Inst. Mainz (Montage)
75 Elfenbein-Statuette von Dipylon. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
76 Terrakotta-Vogel. Athen, Kerameikos-Museum. Photo DAI Athen
77 Henkel eines Bronzedreifußes. Olympia, Museum. Photo DAI Athen
78 Bronzepferd. Berlin, Ehemals Staatliche Museen
79 Bronzestatuette eines Kriegers von der Akropolis. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
80 Bronzestatuette eines Wagenlenkers. Olympia, Museum. Photo DAI Athen
81 Bronzegruppe aus Olympia. New York, Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, Gift of J. Pierpont Morgan, 1917
82 Phönikische Bronzeschale aus Olympia. Nach Dörpfeld, Alt-Olympia II, Taf. 31
83 Krater. Athen, Kerameikos-Museum. Photo DAI Athen
84–86 Nessos-Amphora. New York, Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1911
87 Fragmente eines attischen Kraters aus Ägina. Berlin, Ehemals Staatliche Museen. Nach CVA. Berlin 1, Taf. 20
88 Korinthische Kanne, Privatbesitz. Photo Grau, Luzern
89 Löwenkopf-Lekythos. London, British Museum
90 Chigi-Kanne. Rom, Museo Nazionale di Villa Giulia. Photo DAI Rom
91 Halsbild einer Amphora aus Melos. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
92 Attischer Dinos. Paris, Louvre. Photo Giraudon
93 Kanne. Athen, Agora-Museum. Photo American School of Class. Studies at Athens
94 Tonpinax vom Nordabhang der Akropolis. Athen, Agora-Museum. Photo American School of Class. Studies at Athens
95 Statuette des Nofer. Kairo, Museum
96 Koloß im Steinbruch von Naxos. Nach L. Ross, Reisen auf den griechischen Inseln des Ägäischen Meeres I (1840), S. 34
97 Göttin aus Dreros. Iraklion, Museum. Photo Andrulakis
98 Kuros. New York, Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1952
99 Kuros aus Tenea. München, Antikensammlungen. Photo Kaufmann
100 Stehende Göttin. Berlin, Staatliche Museen. Nach AD. IV, Taf. 12
101 Sitzstatue vom Didymaion bei Milet. London, British Museum
102 Grabstatue des Kroisos, aus Anavyssos, Attika. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
103 Kore von der Akropolis. Athen, Akropolis-Museum. Photo DAI Athen
104 Kore von der Akropolis. Athen, Akropolis-Museum. Photo DAI Athen
105 Sitzstatue von der Akropolis. Athen, Akropolis-Museum. Photo DAI Athen
106 Nike aus Delos. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
107 Reiterstatue von der Akropolis. Athen, Akropolis-Museum. Photo Hürlimann
108 Kuros aus Attika. München, Antikensammlungen. Photo Kaufmann
109 Tonpinax des Lydos. Athen, Sammlung Vlastos. Photo DAI Athen
110 Schale. New York, Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1925

111 Tonpinax des Skythes. Athen, Akropolis-Museum. Nach Graef-Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis, Taf. 106
112 Teil eines Relieffrieses von der Akropolis. Athen, Akropolis-Museum. Photo Hürlimann
113 Kleinmeisterschale. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum
114 Schale des Oltos. Madrid, Museo Arqueológico Nacional. Photo Wagner
115 Bauchamphora. Sammlung Roš, Baden. Zum Teil ergänzt. Photo Widmer, Basel
116 Schale des Kachrylion. Syrakus, Museo Nazionale. Nach Photo im Arch. Inst. Heidelberg
117 Reliefbasis. Athen, National-Museum. Photo Hürlimann
118 Fragmente eines Kraters des Euphronios. Paris, Louvre. Nach Mon.Piot 45, 1951, 7, Abb. 6 (Zeichnung M. J. Bousquet)
119 Schale des Peithinos. Berlin, Ehemals Staatliche Museen
120 Athena aus dem Westgiebel des Tempels von Ägina. München, Antikensammlungen. Photo Kaufmann
121 Weißgrundige Lekythos. Leningrad, Ermitage
122 Artemis. Florenz, Museo Archeologico. Photo Alinari
123 Nymphenrelief mit falscher Kallimachos-Signatur. Rom, Museo Capitolino. Photo DAI Rom
124 Mädchenkopf vom Viminal. Rom, Palazzo dei Conservatori
125 Schildzeichen der Athena auf einer panathenäischen Amphora. Hildesheim, Pelizäus-Museum. Nach Photo im Arch. Inst. Mainz
126 Marmorsessel des Boethos aus Athen. Broomhall (Schottland). Photo B. Shefton
127 Tyrannenmördergruppe aus Tivoli (Kopf des Aristogeiton ergänzt). Neapel, Museo Nazionale. Photo DAI Rom
128 Aristogeiton. Rom, Palazzo dei Conservatori. Photo DAI Rom
129 Kritios-Knabe. Athen, Akropolis-Museum. Photo Wagner
130 Kritios-Knabe. Athen, Akropolis-Museum. Photo Wagner
131 Kopf eines Jünglings mit blonden Haaren. Athen, Akropolis-Museum. Photo Hürlimann
132 Bronzestatuette eines Waffenläufers. Tübingen, Arch. Inst. Photo Hürlimann
133 Theseus, von einer Gruppe mit dem marathonischen Stier. Rom, Palazzo dei Conservatori. Photo DAI Rom
134 Theseus und der marathonische Stier. Rekonstruktionsskizze der Gruppe auf der Akropolis
135 Fragment eines Kraters. Athen, Agora-Museum. Photo American School of Class. Studies at Athens
136 Theseus und Minotauros. Rekonstruktionsskizze der Gruppe auf der Akropolis
137 Minotauros. Rom, Museo Nazionale Romano. Photo DAI Rom
138 Pelike. Tarquinia, Museo Nazionale. Photo Gab. fotogr. naz.
139 Marmorsessel des Boethos, aus Athen. Broomhall (Schottland). Nach JHS. 67, 1947, Taf. 8c
140 Scherbe einer panathenäischen Amphora. Eleusis, Museum. Nach Photo im Arch. Inst. Heidelberg
141 Theseus und Antiope. Rekonstruktionsskizze einer Gruppe
142 Theseus in Troizen. Rekonstruktionsskizze der Gruppe auf der Akropolis
143 Campana-Relief. London, British Museum
144 Kelchkrater. New York, Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1907
145 Kelchkrater. Genf, Musée d'Art et d'Histoire
146 Volutenkrater. New York, Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1907
147 Weißgrundige Lekythos. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
148 Volutenkrater, siehe 146
149 Hemidrachme aus Arkadien. Nach H. H. Kricheldorf – Liste 14, 1956, Nr. 199
150 Karneol. Ehemalige Sammlung Nott. Photo Wagner (nach Abdruck)
151 Volutenkrater, siehe 146
152 Volutenkrater, siehe 146
153 Diskobolen-Herme Ludovisi. Rom, Museo Nazionale Romano. Photo DAI Rom
154 Bronzestatuette eines Diskoswerfers. Stuttgart, Landesmuseum. Photo Wagner
155 Bronzestatuette eines Diskoswerfers, aus dem Kabirion. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
156 Nicolo mit Diskoswerfer. London, British Museum. Photo Wagner (nach Abdruck)

157 Fragment eines Diskoswerfers. Bonn, Akademisches Kunstmuseum
158 dto.
159 Torso, Replik des Athleten Boboli. Rom, Palazzo dei Conservatori. Photo DAI Rom
160 Marsyas. Castel Gandolfo. Photo Archivio Fot. Vat.
161 Diskoswerfer. Rom, Museo Nazionale Romano. Photo Kaufmann
162–163 dto.
164 Athena. Frankfurt, Liebieghaus
165 Marsyas. Rom, Museo Profano Lateranense. Photo Archivio Fot. Vat.
166 Athenakopf. Dresden. Staatliche Skulpturensammlungen
167 Pelias, von rf. Krater. Tarquinia, Museo Nazionale. Photo DAI Rom
168 Kentaur aus dem Westgiebel. Olympia, Museum. Photo Hürlimann
169 Themistokles. Ostia, Museo Ostiense. Photo Gab. fotogr. naz.
170 Pausanias. Oslo, Nasjonalgalleriet
171 Miltiades. Ravenna, Museo Nazionale. Photo DAI Rom
172 Aischylos, Rom, Museo Capitolino. Nach Hekler, Bildniskunst, Taf. 14
173 Homer. Rom, Museo Barracco. Photo DAI Rom
174 Rf. Krater aus Orvieto. Paris, Louvre
175 Westgiebel des Zeustempels von Olympia. Nach Gerke, Griechische Plastik 237
176 dto. Ostgiebel
177 Athanasia-Scherbe. New York, Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1912
178 Rf. Strickhenkelamphora. München, Antikensammlungen. Nach FR. 138,1
179 Rf. Freiermord-Skyphos. Berlin, Staatliche Museen
180 Athena aus der Löwenmetope des Zeustempels. Olympia, Museum. Photo Hege
181 Herakles aus der Löwenmetope des Zeustempels. Olympia, Museum. Photo Hege
182 Rf. Skyphos. Chiusi, Museo Civico. Nach FR. 142
183 Rf. Orpheus-Krater. Berlin, Staatliche Museen
184 Rf. Skyphos. Chiusi, Museo Civico. Nach FR. 142
185 Penelope. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek
186 Nestor? Rom, Museo Vaticano. Photo DAI Rom
187 Stützfigur eines Dreifußes aus Delphi. Athen, National-Museum. Nach AA. 1942, 134, Abb. 25
188 Göttin, Baia, Terme della Sosandra. Photo DAI Rom
189 Herakles. Oxford, Ashmolean Museum
190 Agon, sog. Eros Soranzo. Leningrad, Ermitage
191 dto.
192 Apollon Choiseul-Gouffier. London, British Museum
193 Poseidon vom Kap Artemison. Athen, National-Museum. Photo Hewicker
194 dto. Photo DAI Athen
195 Doryphoros aus Pompeji. Neapel, Museo Nazionale. Nach Rodenwaldt, Kunst der Antike 293
196 Doryphoros-Büste des Kopisten Apollonios, aus Herkulaneum, Villa der Pisonen. Neapel, Museo Nazionale. Nach Photo im Arch.Inst.Heidelberg
197 Doryphoros Pourtalès. Berlin, Staatliche Museen
198 Diadumenos aus Delos. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
199 Diadumenos-Kopf. New York, Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1925
200 Grabaltar des Diadumenus. Rom, Museo Vaticano
201 Westmacottscher Ephebe. London, British Museum
202 Sogen. Narziss. Paris, Louvre. Photo Vf.
203 Herakles. Rom, Museo Barracco. Photo Alinari
204 Amazone Sciarra. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek
205 Amazone Lansdowne. New York, Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, Gift of John D. Rockefeller, 1932
206 Jaspis des Aspasios. Rom, Museo Nazionale Romano. Photo Vf. nach Abdruck
207 Athena-Parthenos-Statuette. Athen, National-Museum. Photo Langlotz

208 Verwundeter. Rom, Villa Albani. Nach JdI. 71, 1956, 5, Abb. 2
209 Amazonenkampf-Relief. Piräus, Museum. Photo Vf.
210 Zeus, Münze von Elis. Berlin, Münzkabinett
211 Zeus, Münze von Elis. Florenz, Museo Archeologico
212 Sterbender Jüngling aus Ephesos. Wien, Kunsthistorisches Museum
213 Niobidenrelief Campana. Leningrad, Ermitage
214 Niobidenrelief. Bologna, Palazzo Bevilacqua. Photo Soprintendenza alle Antichità dell'Emilia e della Romagna in Bologna
215 Strangfordscher Schild. London, British Museum
216 Zeus, Bronzestatuette. Florenz, Museo Archeologico
217 Athena. Dresden, Staatliche Skulpturensammlungen mit Abguß des Kopfes in Bologna. Nach BrBr. 793
218 Kopf der Athena. Bologna, Museo Civico
219 Apollon. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen
220 dto. Kopf, Photo Vf.
221 Amazone. Villa Adriana bei Tivoli. Photo DAI Rom
222 Amazone, Kopie des Sosikles. Rom, Museo Capitolino. Nach Rodenwaldt, Kunst der Antike 317
223 Perikles. Berlin, Staatliche Museen
224 Anakreon. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek
225 Anakreon, Kopf. Berlin, Staatliche Museen
226 Xanthippos. Rom, Museo Nazionale Romano. Photo DAI Rom
227 Aspasia. Rom, Museo Vaticano. Photo DAI Rom
228 Jüngling Odescalchi. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek
229 Verwundeter, Bronzestatuette. St-Germain-en-Laye, Musée des Antiquitées Nationales. Photo Vf. nach Abguß
230 Jünglinge vom Parthenon-Nord-Fries. London, British Museum. Photo Hürlimann
231 Kopf vom Parthenon-West-Fries. Am Parthenon. Nach Hege-Rodenwaldt, Akropolis, Taf. 41
232 Gefäßträger vom Parthenon-Nord-Fries. Athen, Akropolis-Museum. Nach Gerke, Griechische Plastik 167
233 Frauen und Greise, vom Parthenon-Ost-Fries. Paris, Louvre. Nach Gerke, Griechische Plastik 166. Ewiges Griechenland
234 Götter vom Parthenon-Ost-Fries. Athen, Akropolis-Museum. Nach Ewiges Griechenland, 80 oben
235 Alkamenes-Herme aus Pergamon. Istanbul, Museum. Photo DAI Istanbul
236 Prokne und Itys. Kopf nicht sicher zugehörig. Athen, Akropolis-Museum. Photo DAI Athen
237 Zeus. Dresden, Staatliche Skulpturensammlung
238 Grabrelief des Chairedemos und Lykeas. Piräus, Museum. Nach Gerke, Griechische Plastik 205
239 Persephonekrater. New York, Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1928
240 Pferd vom Gespann der Selene, aus dem Parthenon-Ost-Giebel. London, British Museum. Photo Vf.
241 Herodot. New York, Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, Gift of George F. Baker, 1891
242 Sophokles. Rom, Museo Vaticano. Photo DAI Rom
243 Euripides. London, British Museum
244 Alkibiades (?). Kassel, Staatliche Kunstsammlungen
245 Sokrates. Neapel, Museo Nazionale. Photo DAI Rom
246 Thukydides. Genf, Privatbesitz. Nach Festschrift Andreas Rumpf, Taf. 6
247 Grabrelief aus Thespiä. Athen, National-Museum. Photo Bildarchiv Foto Marburg
248 Idolino. Florenz, Museo Archeologico
249 dto.
250 Antretender Diskoswerfer. Paris, Louvre (Kopf nach einer Replik in Rom ergänzt)
251 dto.
252 Ares Borghese. Paris, Louvre
253 Göttinnen aus dem Parthenon-Ost-Giebel. London, British Museum. Nach Gerke, Griechische Plastik 179

254 Nike des Paionios. Olympia, Museum. Photo Hege
255 Aphrodite aus Fréjus. Paris, Louvre. Photo Vf.
256 Nereide aus Xanthos. London, British Museum. Nach Gerke, Griechische Plastik 163
257 Nike von der Nikebalustrade. Athen, Akropolis-Museum. Photo DAI Athen
258 Mänadenrelief. New York, Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1935
259 Aphrodite. Athen, Agora-Museum
260 Hydria des Meidias. Karlsruhe, Landesmuseum
261 dto.
262 Opferung der Iphigenie, Rekonstruktionsskizze
263 Orestes vor dem Areopag, Rekonstruktionsskizze
264 Telephos-Relief aus Herkulaneum. Neapel, Museo Nazionale
265 Herakliskos, aus dem Gemälde in der Casa dei Vettii, Pompeji. Nach HBr. 41
266 Kentaurenfamilie, Rekonstruktionsskizze
267 Kentaurenmosaik aus Tivoli. Berlin, Staatliche Museen
268 Bestrafung des Pentheus, Casa dei Vettii, Pompeji. Nach HBr. 42
269 Fragment einer wgr. Lekythos. Athen, National-Museum. Nach Antike und Abendland V 72
270 Eros vom Parthenon-Ost-Fries. London, British Museum. Nach Gerke, Griechische Plastik 178
271 Wgr. Lekythos. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
272 Tonform, ehem. Bonn, Akademisches Kunstmuseum
273 Orpheus und Eurydike. Neapel, Museo Nazionale. Nach Meisterwerke antiker Plastik 21
274 Medea und die Peliaden. Rom, Museo Profano Lateranense. Nach Photo im Archäol. Inst. Mainz
275 Grabrelief der Mnesarete. München, Antikensammlung. Nach Gerke, Griechische Plastik 206
276 Marmorlekythos der Aristomache. New York, Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, Pulitzer Fund, 1949
277 Xenophon. Alexandria, Musée Gréco-Romain
278 Antisthenes. Rom, Museo Vaticano. Photo DAI Rom
279 Platon. Genf, Privatbesitz
280 Eirene mit dem Plutosknaben. München, Antikensammlung. Photo Kaufmann
281 Apollon. Florenz, Palazzo Corsini, oberhalb des Gürtels ergänzt. Photo DAI Rom
282 Zeus aus Mylasa. Boston, Courtesy, Museum of Fine Arts
283 Zeus aus Otricoli. Rom, Museo Vaticano. Photo DAI Rom
284 Knabe aus Marathon. Athen, National-Museum. Photo Hürlimann
285 Jüngling aus Antikythera. Athen, National-Museum. Photo Hürlimann
286 Einschenkender Satyr. Dresden, Staatliche Skulpturensammlung
287 Meleager. Berlin, Staatliche Museen
288 Hermes Farnese. London, British Museum
289 Athlet aus Ephesos. Wien, Kunsthistorisches Museum
290 Reliefbasis. Sorrent, Museo Correale. Photo DAI Rom
291 Akroter aus Epidauros. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
292 Leda. Rom, Museo Capitolino. Nach Bulle, Schöner Mensch 90
293 Herabschreitendes Mädchen. London, Burlington House. Nach BrBr. 747
294 Athena als Mädchen. Berlin, Staatliche Museen
295 Fürstin vom Mausoleum von Halikarnass. London, British Museum
296 Fürst vom Mausoleum von Halikarnass. London, British Museum
297 Musenbasis aus Mantinea. Athen, National-Museum. Photo Hürlimann
298 Kleine Herkulanenserin. Dresden, Staatliche Skulpturensammlung
299 Fragment eines Grabreliefs. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
300 Aphrodite Colonna. Rom, Museo Vaticano
301 Aphrodite Colonna, Kopf. Rom, Museo Vaticano
302 Aphrodite Colonna, Kopf. Rom, Museo Vaticano
303 Aphrodite aus Arles. Paris, Louvre
304 Aphrodite aus Arles, Kopf. Paris, Louvre. Photo Giraudon

305 Spiegel mit Aphrodite und Eros. Paris, Louvre. Photo Giraudon
306 Artemis aus Gabii. Paris, Louvre
307 Artemis aus Gabii, Kopf. Paris, Louvre. Photo Giraudon
308 Hermes des Praxiteles. Olympia, Museum. Photo Bildarchiv Foto Marburg
309 Hermes des Praxiteles. Olympia, Museum. Photo Hürlimann
310 Münze aus Parion. London, British Museum. Photo Arch.Inst. Mainz, nach Abdruck
311 Apollon Sauroktonos. Rom, Museo Vaticano
312 Apollon Sauroktonos, Kopf. Rom, Museo. Photo DAI Rom
313 Demeter aus Knidos. London, British Museum
314 Demeter aus Knidos. London, British Museum
315 Spiegelkapsel mit Ganymed. Berlin, Ehemals Staatliche Museen
316 Pothos. Rom, Palazzo dei Conservatori
317, 318 Pothos, Kopf. Rom, Palazzo dei Conservatori
319 Kriegerkopf aus dem Giebel des Tempels der Athena Alea in Tegea. Athen, National-Museum. Photo DAI Athen
320 Herakles Lansdowne. Malibu (Calif.), Paul Getty Museum
321 Perseus. Ostia, Museo Ostiense
322 Kopf vom Südabhang der Akropolis. Athen, National-Museum. Photo Hürlimann
323 Mänade. Dresden, Staatliche Skulpturensammlung
324 Sokrates. Rom, Museo Nazionale Romano. Photo DAI Rom
325 Fries vom Mausoleum in Halikarnass. London, British Museum
326 Reliefbasis einer Säule vom Artemision in Ephesos. London, British Museum
327 Theseus nach der Besiegung des Minotauros, aus Herkulaneum. Neapel, Museo Nazionale. Nach HBr. 81
328 Fragment einer panathenäischen Amphora. Athen, Kerameikos-Museum. Photo DAI Athen
329 Perseus und Andromeda, aus Pompeji, Casa dei Dioscuri. Neapel, Museo Nazionale. Nach HBr. 129
330 Io und Argos. Pompeji, Macellum. Nach HBr. 53
331 Odysseus und Teiresias. Paris, Louvre. Photo Alinari
332 Odysseus und Kalypso. Pompeji, Macellum. Nach HBr. 54
333 Fragment eines Kraters. Heidelberg, Sammlung des Archäologischen Instituts
334 Silberschale, sog. Schild des Scipio. Paris, Louvre. Photo Giraudon
335 Achilleus und Briseis, aus Pompeji, Casa del poeta tragico. Neapel, Museo Nazionale. Nach HBr. 10
336 Silberemblem einer Schale aus Tarent. Bari, Museo Archeologico Provinciale. Photo DAI Rom
337 Grabrelief einer Frau. Athen, National-Museum. Photo Bildarchiv Foto Marburg
338 Akroter einer Grabstele aus Phanagoria. Moskau, Puschkin-Museum
339 Aristoteles. Wien, Kunsthistorisches Museum
340 Alexander. Herme Azara. Paris, Louvre
341 Alexander und Aristoteles, Pompeji, Casa omerica. Rekonstruktionsskizze nach RM. 57, 1942, Abb. 7
342 Detail aus 341. Nach Borda, La Pittura Romana 168
343 Alexanderschlacht, Mosaik aus Pompeji, Casa del Fauno. Neapel, Museo Nazionale. Photo Alinari
344 Brand von Persepolis, Mosaik. Wien, Kunsthistorisches Museum
345 Reliefbasis aus Messene. Paris, Louvre. Photo Vf.
346 Jagdmosaik. Palermo, Piazza Vittoria. Nach Mon Linc. 27, Taf. 3
347 dto. Ausschnitt. Photo DAI Rom
348 Alexander und Roxane. Gemälde von Sodoma. Rom, Villa Farnesina. Photo Alinari
349 Die Verleumdung des Apelles. Gemälde von Botticelli. Florenz, Uffizien. Photo Alinari
350 Kairos-Relief. Trogir, Kloster der Benediktinerinnen. Photo Hürlimann, nach Abguß
351 Relief des Archelaos von Priene. London, British Museum
352 Demosthenes. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek
353 Theophrast. Rom, Villa Torlonia. Photo DAI Rom
354 Lysimachos. Fribourg, Sammlung Gutswiller. Photo Arch. Inst. Heidelberg

453 Denar des Augustus. New York, American Numismatic Society. Photo Fototeca di Architettura e Topografia dell'Italia Antica, Rom
454 Becher des Popilius. Boston, Courtesy of The Museum of Fine Arts
455 dto.
456 Karneol mit dem Diskobol des Myron. Verschollen. Photo Wagner, nach Abdruck
457 Tonform des Rufus. Trier, Rheinisches Landesmuseum
458 Bronzegewicht des Theseus. Ehemalige Sammlung Lehmann. Nach Vente Drouot 1925, Nr. 111, Taf. 6
459 Karneol mit der Darstellung des Odysseus. Ehemalige Sammlung Martinetti. Photo DAI Rom, nach Abdruck
460 Smaragdplasma mit der Bestrafung der Dirke. Aquileia, Museo Nazionale. Nach Photo im Arch. Inst. Heidelberg
461 Orestes-Sarkophag. Rom, Museo Profano Lateranense. Photo Archivio Fot. Vat.
462 Dionysos-Sarkophag. Rom, Museo Vaticano. Photo DAI Rom
463 Kentaurensarkophag. Rom, Museo Nazionale Romano. Photo Vf.
464 Relief-Ara mit falscher Kleomenes-Signatur. Florenz, Uffizien
465 Silberbecher aus Antium. Rom, Palazzo Corsini. Photo DAI Rom
466 Gruppe des Menelaos, Schülers des Stephanos. Rom, Museo Nazionale Romano
467 Gruppe aus Ildefonso. Madrid, Museo del Prado
468 Opferung der Iphigenie. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek
469 Borghesischer Fechter. Paris, Louvre. Photo Vf.
470 Laokoon. Rom, Museo Vaticano
471 Farnesischer Stier. Neapel, Museo Nazionale. Nach Meisterwerke antiker Plastik 25
472 Io, Argos und Hermes. Rom, Palatin. Nach Mon. Pitt. Ant. III Roma III, Taf. 2
473 Fries der Mysterienvilla bei Pompeji. Photo Hürlimann
474 Tanzender Satyr aus Pompeji. Casa del Fauno. Neapel, Museo Nazionale. Nach Meisterwerke antiker Plastik 12
475 Landschaft aus Pompeji. Neapel, Museo Nazionale. Nach HBr. 174
476 Gartensaal aus dem Haus der Livia. Rom, Museo Nazionale Romano. Photo Hürlimann
477 Erotensarkophag. Rom, Museo Nazionale Romano. Photo Vf.
478 Karneol mit Romulus und Remus. Verschollen. Photo Wagner, nach Abdruck
479 Silberbecher aus Pompeji, Casa del Menandro. Neapel, Museo Nazionale
480 Faustkämpfer des Apollonios, Sohn des Nestor. Rom, Museo Nazionale Romano
481 Jupiter Capitolinus. Privatbesitz
482 Venus «Genetrix». Privatbesitz. Nach EA. 3369
483 Kleopatra. Rom, Museo Vaticano. Photo DAI Rom
484 Amor von der Augustusstatue aus Prima Porta (510). Rom, Museo Vaticano. Photo DAI Rom
485 Kentaur und Eros. Paris, Louvre
486 Silberbecher aus Pompeji, Casa dell'Argenteria. Neapel, Museo Nazionale. Nach Photo im Arch. Inst. Mainz
487 dto.
488 Kentaur und Mänade aus der «Villa des Cicero» in Pompeji. Neapel, Museo Nazionale. Nach HBr. 93
489 Polyphem aus Herkulaneum. Neapel, Museo Nazionale. Nach Rizzo, Pittura Ellenistica Romana, Taf. 133
490 Drei Grazien. Kyrene, Museum
491 Aphrodite aus Kyrene. Rom, Museo Nazionale Romano. Photo DAI Rom
492 Silberschale siehe 334
493 Silberschale aus Klimowa (Perm). Leningrad, Ermitage
494 Elfenbeindiptychon der Symmachi. London, Victoria & Albert Museum. Crown Copyright
495 Homer. Boston, Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston
496 Augustus. Boston, Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston
497 Mithridates. Paris, Louvre

REGISTER